النفي والاثبات

هذا هو العـدد الموعود عن « الفنون التشكيلية في الوطن العربي » ، وهو عدد كلفنا من الجهد ما يفي بتطلعاتنا لأن تكون هذه المجلة سجلاً لرصد تطور جوانب الحياة العربية في الفكر والفن والأدب . إلا أن هذا العدد يتناول جانباً من جوانب فعاليتنا الفنية موصولة الأواصر بتراث مجيد تميزت به الحضارة العربية عن حضارات العالم جمعاء، فضلاً عن تميزه بالسمو والخصائص عما تراكم في المنطقة العربيـة من حضارات الأقوام البائدة . بل قل أن جل فن نزوع مبدعيه الى المطلق كما جل الفن العربي نزوع الأمة الى المطلق . فهـذه الاشكال الهندسية المجردة أو الاغصان المتكررة ليسـت سوى تعبير الانسان العربي عن احساسه بالأبدية المجردة ، وبالعود الابدي الذي يميز حياة الطبيعة ، وبالايقاع المتكرر والمتجدد أبداً للحياة السرمدية بلا ابتداء ولا انتهاء. تتطلع الى النقش العربي فيرتسم أمامك في الفضاء بعد أن تتجاوز قطعة النقش ويرافق بصيرتك بعد أن ينصرف عنه بصرك حتى كأنه نوع من الموسيقى الخفية تتوالد في نفسـك بعد أن علقت فيها من نغم عابر .

والذين ينعون على العرب خلو حضارتهم من الرسم يتعامون عمـا هو موجود ويتجاوزونه متطلعين الى الفراغ نحو ما هو غـير موجود . إنهم إذا لم يروا جوكنده أو تمثال موسى فكأن الحضارة العربية عاجزة عن التعبير بالخط واللون . إن هذا لعمري غاية الاستلاب ومنتهى الانتقاص مما يحمل في طياته سوء الفهم أو سوء الطوية . ونحن لا نثير أمور الماضي إلا لتقويم نظرتنا الى الحاضر وتصويب نظرة الآخرين له . فمهما قيل عن النقل والتأثر بالمدارس والاتجاهات والثقافات فان الفنان العربي يصدر في فنه عن جذور ورواسب وبيئة ووعي يختلف عما لدى الاوروبي ، ويظل لباب فنه وتأثيره

وتطلعاته مختلفة مها غرقت في قوالب التقنية ومذاهب التعبير . ويبدو هنا كأحلى ما يكون حين ننظر الى مجمل نتاج القطر أو الامة خلال الخمسين عاماً التي خلت . وسوف يكون هذا التمايز اكثر وضوحاً للمراقب في المرحلة القادمة ، حتى نهاية القرن مثلاً .

ولسوف تزداد حدة هذا التمايز حتى يصبح تمايزاً من حيث الشكل ، بعد أن كان تمايزاً من حيث المضمون والايقاع ، كلما ازدادت حدة صدام أمتنا مع الصهيونية والامبريالية ، لان هذا الصدام في جوهره إنما يقوم من جانب المعتدي على محاولة النفي والتمثل ، ومن جانب المتحرر على وعي بالذات ومقومات وجودها ، المعتدي يبدأ بالنفي : ليس عندكم رسم ، ليس عندكم قصة ، ليس عندكم مسرح ، ليس عندكم علوم ، ليس عندكم تقنية ، ليس عندكم نظرة شاملة ، ليس عندكم نظرة تفصيلية .. ثم يتمم هذا النفي الانثروبولوجي — إن صح التعبير — بتأكيد ذاتي يتضمن نظرة استعلاء ، هذا كله ليس عندكم ، وهذا كله لدينا راهن جاهز أبدعناه بعبقريتنا ، وصنعناه بجهودنا ، وفيه سر تفوقنا ... وأخيراً ينتقل من مرحلة النفي والاستعلاء الى مرحلة التمثل : قلدونا تصيروا مثلنا ، حاذروا التمايز عنا لانكم إن فعلتم خرجتم على أصول الفن وقواعد المهنة وعدتم الى فجاجة أصولكم وأظهرتم أسباب تخلفكم .

ويرد المتحرر على محاولة النفي بالاثبات . قد يسلم في البدء بتخلفه أو تخلف تراثه لكنه لايلبث أن يكتشف أن المهم وجود القدرة على التعبير ونقل التجربة الانسانية لجماعة قومية معينة في مرحلة تاريخية معينة ، وليس المهم اتباع طريقة بعينها في التعبير او التصوير . كذلك فان المهم في العلوم محاولة الانسان أن يسيطر على الطبيعة بصرف النظر عن المنهج المتبع في ذلك قرباً أو بعداً عن المناهج التجريبية الراهنة ، مادامت النتائج المرجوة واحدة ، خاصة وأننا لايمكن أن نطالب الرازي وابن الهيثم وابن النفيس باتباع مناهج اضرابهم في العصر الحالي وإلا فاننا نرتكب مغالطة تاريخية أو نقع في براثن المغالطة التاريخية التي يرتكبها العدو . فالمتحرر يرد على النفي بالاثبات الأنثروبولوجي ، ويجيب على الاستعلاء بالمساواة : إن سر تفوقكم اتباع مناهج معينة في تنظيم المجتمع والتفكير بالظواهر حسب أساليب خاصة بكم ، والسيطرة على الطبيعة بمناهج تستفيد من تراث الانسانية جمعاء . بل ان شعركم حين تطور أصبح يركز على القصيدة التي تنقل لفتة أو تأملا ، وهو أمر انتهينا منه منذ عصور ، وان فنكم ما يزال يبحث عن مطلقه ، وان تاريخكم ليحوي من الضغينة والشراسة ما يكاد يخرجه

من حيز تاريخ الانسان المتحضر وما يفترض فيه من تحقيق لقيم انسانية تتمثل في المحبة والمعونة والأخذ بيد الغير .

وشيئا فشيئا يأخذ التمايز أشكالاً حادة تتماثل مع حدة صراع اثبات الذات للتمرد على محاولة التمثل . ان اثبات الذات – بعد الوعي بها – لايتم في الفراغ ، وانما يتم أولاً عبر وعي التاريخ القومي والحضاري ، ثم يتجلى في الاشكال الفنية ، ثم يأخذ جوانبه التنظيمية حين يحاول المجتمع أن يسيطر على مقومات وجوده كمقدمة للسيطرة على الطبيعة ، ولعب الدور التاريخي المأمول في مسيرة التاريخ البشري . وعند تمرد المتحرر على محاولة المعتدي بأن يتمثله يبلغ الصدام ذروته ، ويصبح حق تقرير المصير هدفاً لايتم الوصول اليه إلا عبر بحر من اللهيب والدماء .

واذن فتسجيل ظواهر التطور العربي هو حلقة من حلقات اثبات الذات بعد أن اكد الفنان على وعي هذه الذات . وهو تسجيل يكتفي بابراز الملامح الفنية في كل قطر على حدة دون أن يتوصل الى تحديد الملامح القومية العامة التي اتبعها الفنان العربي في الخروج على اصول المدارس الاوروبية ، وان كان الاتجاه العام للابحاث يعتمد الاصول الحضارية الأولى من فرعونية في مصر وبابلية في العراق .. الخ كأساس لانشقاق الفنان العربي عن زميله الاوروبي ، مع احساس واضح بانتمائه لبيئته التي هي دائماً جزء من امة واحدة .

ونحن ندين في جزء كبير من هذا العدد – كما سوف ترون – لتشجيع واسهام الاشقاء العرب من الباحثين المصريين بالدرجة الأولى . وان كانت الامانة تقتضي التنويه بأن تشجيعهم لم يقتصر على الابحاث بل على ألوان من المساعدة المعنوية في اظهار حرصهم على اصدار مثل هذا العدد وابداء استعدادهم لكل معونة ممكنة . فاذا توجهنا بالشكر الى اساتذتنا الكبار من امثال الدكتور فؤاد زكريا والأساتذة بدرالدين أبو غازي وحسن سليمان وأنجي أفلاطون فاننا نفي جزءاً من دين لهم في اعناقنا . كما أن هذا العدد ما كان له أن يصدر على هذا الشكل من امتلاء المضمون لولا تفرغ الصديق الناقد الفني الاستاذ طارق الشريف لمتابعة بقية الكتاب من الزملاء والدارسين . وان المجلة اذ تشكر الجميع تتمنى أن تواصل طريقها في تثبيت ملامح الوجود العربي على الخريطة الحضارية للقرن العشرين .

رئيس التحرير

الدكتور فؤاد زكريا

الخلق الفني

بين العلم والتجربة الشخصية

لن نستطيع أن نفهم معنى تعبير « الخلق الفني » فهماً دقيقاً إلا إذا أجرينا مقارنة بين هذا النوع من الخلق وبين نوعين آخرين ، أحدهما يفترض أنه أعلى منه مرتبة ،والثاني أدنى منه . ومن خلال هذه المقارنة يمكن أن تتضح لنا مكانة الخلق الفني بين أنواع أخرى من النشاط يمكن أن تختلط به في الأذهان .

أ – فلفظ الخلق مرتبط في الأذهان بالخلق الالهي ، حتى ان الكثيرين يتحرجون من استخدام هذا اللفظ في أي مجـال سوى

المجال الديني . ولكن الواقع ان هذا الحرج مبالغ فيه ، اذ من المعترف به ان الانسان ينتج أو يولد اشياء لم تكن موجودة من قبل ، ومن ثم يمكن أن يعد هذا « خلقاً » ولكننا حين نقول ان ما ينتجه الانسان « لم يكن موجودا من قبل » ينبغي أن نتحفظ قليلا في استخدام هذا التعبير . فهل صحيح ان أي انتاج انساني لم يكن له وجود قبل ان يصنعه الانسان ؟ من الجائز ان هذا الانتاج ، بعد ان اكتمل ، قد أصبحت له صورة لم يكن يعرفها الناس من قبل ، ولكن الأمر المؤكد هو أن « مادة » هذا الانتاج على الأقل كانت موجودة ، ولذلك يستحيل القول بأن العمل قد خلق « من العدم » وهنا يكمن الفارق بين تعبيري « الخلق الإلهي » و « الخلق الفني » فالمفروض أن الخلق الإلهي يتم من العدم ، دون ان يمهد له شيء . فهو عملية مفاجئة ، تحدث كاملة بلا مقدمات . أما الخلق الفني ، فمهما كانت درجة اكتماله ، فانه يظل مع ذلك مرتبطاً بسوابق لا نهاية لها : منها التراث الفني السابق . والمجتمع الذي يظهر فيه هذا العمل ، والتكوين الشخصي للفنان ، وغير ذلك من الشروط الممهدة التي لا يمكن ان يكون للعمل بدونها معنى أو صدى ، بل لا يمكن ان يظهر أصلا

ومع ذلك فان الشكل النهائي للعمل الفني بالذات يكون مختلفاً عن الأصل المادي أو المعنوي الذي انبثق منه ، الى حد يقترب فيه هذا العمل من الخلق الالهي اقترابا يدعو الى العجب . وهذا ما عبر عنه الناس تعبيراً مباشراً ، منذ أقدم العهود ، حين نظروا الى الفنان على ان فيه قبساً من الألوهية ، وما عبر عنه بعض انصار الفن المتحمسين في عصرنا الحديث بقولهم ان الفن ينافس الخلق الالهي أو يعيد تصوير العالم كما كان الفنان يريده ان يكون ، لا كما نتج أصلا بالخلق الالهي ، وأيا كانت التعبيرات التي تستخدم ، فان الأمر الذي يتفق عليه الكثيرون هو ان الانسان يقترب من الألوهية الى اقصى حد حين يبدع فنا . ومع ذلك فان هذا التقارب لا ينبغي ان ينسينا حقيقتين أساسيتين ، وهما أن الخلق الالهي يوصف بأنه يحدث من العدم ، على حين أن الخلق الفني يفترض مقدمات لا غناء عنها من اجل ظهور العمل الفني ، وان نتاج الخلق الالهي هو الطبيعة ، على حين ان نتاج الخلق الانساني مستقل عن الطبيعة ومقابل لها ، اعني عملا فنيا .

ب — وهذه الحقيقة الأخيرة تقودنا الى تفرقة ثانية بين الخلق الفني ونوع آخر من الخلق ، هو ما نسميه عادة بالصنعة ، واذا كانت التفرقة السابقة قد حددت الصلة بين الفن وبين نوع آخر من الخلق يوصف بأنه أعلى منه مرتبة ، فان التفرقة الحالية تحدد علاقة الفن بما هو أدنى منه مكانة ، أعني نتاج الصنعة الحرفية . فقد وصفنا الخلق الانساني من قبل بأنه نتاج مستقل عن

الطبيعة ومقابل لها . ولكن هـذه في الواقع صفة يتسم بها كل جهد يبذله الانسان لإعادة تشكيل الطبيعةوفقاً لأغراضه أو لتصوراته الخاصة . فالكرسي الذي يصنعه النجار ليس قطعة من الطبيعة ، وإنما هو تشكيل جديد لمادة تقدمها الطبيعة، من اجل تحقيق منفعة إنسانية معينـة . فهل يعني ذلك أن الفن لايزيد – بدوره – عن أن يكون نوعاً من الصنعة ؟

هنـاك ، في واقع الأمر ، اختلافات مؤكدة بين انتاج الفنان وانتاج الصانع . فالأول عمل فردي ، والثـاني عمل نمطي . ذلك لأن الصانع ينتج مجموعة متكررة من الأعمال ، واذا حدث أن انتج عملاً واحداً لايتكرر ، فانا نمتدح مثل هذا العمل فنصفه بأنه « قطعة فنية » ، ونعني بذلك أن نتاج الصنعة إذا كان فردياً فان الحد الفاصل بينه وبين العمل الفني يكاد يختفي . وفضلا عن ذلك فان للتعود الآلي دوراً هاماً في طريقة انتاج الصانع ، على حين أن الفنـان ينتج بصورة تلقائية لا أثر فيها للعادات الآلية . وربما كان أهم هذه الفوارق جميعاً هو الدور الكبير الذي يقوم به الخيال في عمل الفنان . فالعمل الفني ، أياً كان شكله النهائي ، هو في واقع الأمر خيال متجسد ، على حين أن نتاج الصنعة واقعي مـادي ، ويترتب على ذلك أن العمل الفني لايستهـدف الا ارضاء حاستنا الجمالية ، بينما يستهدف عمل الصانع دائماً تحقيق غرض عملي .

ولكن ، على الرغم من هـذه الفوارق ، فمن الواجب أن نتذكر ان الفن ليس منفصلا عن الصنعة انفصالا تاما . فهناك صلة تاريخيـة قوية بينهما . ذلك لأن الصانع هو السلف الأول الفنان ، بل ان الحد الفاصل بين الفنان والصانع لم يكن واضحاً في العصور القديمة . وما زالت كثير من اللغات تحمل آثار هـذا التوحيد القديم بين الفنان والصانع . فلفظ techné اليوناني القـديم يدل على الفن والصنعة معاً ، ومن هذا اللفظ اشتقت كلمة « التكنولوجيا » الحديثة . وما زالت كلمة art تحمل معنى الصنعة الى جانب معنى الفن ، كما في التعبير arts and crofts ، وهـذا التعبير له مقابل عربي يدل على هـذه الصلة الوثيقة نفسـها، هو تعبير «الفنون والصنائع». وما زلنا في العربية نستخدم لفظ « صانع فني » بمعنى « صانع ماهر » . والى جانب هذا التقارب التاريخي بين الفن والصنعة ، هناك تقارب واقعي ناشىء عن أن كثيراً من الفنانين ، وخاصة في الفنون التي تحتاج الى أداء ، كالموسيقى والرقص والتمثيـل ، يخضعون حياتهم لنظام دقيق يتدربون فيه على الأداء الفني بنفس المشقة التي يتدرب بها الصانع على اتقان عمله ، ويكتسبون من مرانهم عادات جسمية حركية تقترب من تلك التي يكتسبها الصانع الذي يتقن حرفته.

وهكذا تكشف لنا المقارنة التي عقدناها بين الخلق الفني والخلق الإلهي من جهة ، وبينه وبين الصنعة البشرية من جهة أخرى ، عن حقيقة هامة بشأن طبيعة الفن ، هي أنه يحتل مرتبة وسطى مابين الخلق الشامل الذي يوصف بأنه غير مسبوق بشيء ، وبين التشكيل والتحوير النمطي لمادة الطبيعة من أجل تحقيق أغراض عملية معينة .

الخلق الفني والعلم :

وكيف إذن يمكن معالجة هذا النوع الفريد من الخلق — الخلق الذي يبلغ به الإنسان أقصى درجات الإيجابية والإبداع؟ إن الوسيلة الفعالة التي يلجأ إليها الإنسان في فهم الظواهر هي العلم . ومن الطبيعي أن يسعى الانسان الى تطبيق هذه الوسيلة الفعالة على جميع المجالات التي يستعصي عليه فهمها، وضمنها الفن . غير ان عملية الخلق ظلت ، حتى يومنا هذا ، محاطة بستار كثيف من الغموض ، على الرغم من كل المحاولات التي بذلت من أجل إزاحة هذا الغموض ومعرفة كنه العملية الخلاقة . ومن المعروف ان عملية الخلق لاتتمثل في الفن وحده ، بل إن الكشف العلمي بدوره — وخاصة في صوره العليا — يمثل نوعاً من الخلق لايقل سمواً عن الخلق الفني ، وربما لم يكن يقل عنه حاجة الى استعمال الخيال . وفي وسعنا ان نستمر في عملية التعميم هذه ، لنصل في النهاية الى حقيقة لابد من الاعتراف بها ، وهي ان القدرة الخلاقة هي أول وأهم مايتميز به الانسان عن سائر الكائنات . فالخلق — في مجال الفن وفي غيره من المجالات — هو الذي حقق للانسان كل إنجازاته التي ضمنت له التفوق على بقية الأحياء من جهة ، وأكدت تفوقه المستمر على نفسه من جهة أخرى . إن الخلق — بعبارة أخرى — هو ماهية الإنسان . فإذا كان التفسير العلمي قد ظل حتى الآن عاجزاً عن الإحاطة بعملية الخلق . فمعنى ذلك أن العلم لم يفهم الإنسان فهماً كافياً . ولنقل بتعبير آخر إن أزمة العلوم الإنسانية، او أزمة الفهم العلمي للإنسان . تتمثل أوضح ماتكون في استمرار عجز العلم عن تقديم تفسير لعملية الخلق .

على ان هذا لايعني على الإطلاق أننا ندين العلم بالقصور نظراً الى عجزه في هذا المجال . فالعلم حركة مستمرة . وليس لأحد أن يلومه على مالم يصل إليه بعد . والواقع ان هناك ؛ في حالة الإبداع على وجه التخصيص ؛ أسباباً خاصة تعلل الصعوبة التي يجدها العلم في فهم عملية الإبداع وعلينا ان نتدبر هذه الأسباب جيداً حتى لانسارع الى توجيه لوم لا مبرر له الى العلم .

ذلك لأن الخلق هو في أساسه انتاج لشيء

لم يكن له وجود ؛ وانبثاق من هوة العدم . فهو يفترض انفصالاً بين الظواهر ؛ وانقطاعاً في سلسلة العلل والمعلولات . والخلق الذي يمكن فهمه فهماً كاملاً من خلال مقدماته والسوابق الممهدة له لايستحق ان يسمى خلقاً بالمعنى الصحيح . وفي مقابل ذلك يفترض العلم اتصالاً لاينقطع بين الظواهر ؛ وتسلسلاً مستمراً للأسباب والنتائج . فمجال الانبثاق المفاجيء غريب عن العلم ؛ أو هو على الأقل يقتضي نوعاً من المعرفة يختلف عن ذلك الذي عرفناه في المعرفة العلمية بمعناها المألوف .

وفضلاً عن ذلك فإن الخلق ينطوي على مراحل لاشعورية لها أهميتها البالغة . ولقد كانت هذه المراحل اللاشعورية هي التي جعلت الفن محاطاً بهالة اسطورية منذ أقدم العهود . وجعلت الفنان يوصف بأنه إنسان به مس من الجنون ؛ او تسيطر عليه قوى شيطانية خفية . وكلنا نعلم ان « العبقرية » في اللغة العربية يرتبط باسم « عبقر » ؛ وهو موطن الجن ؛ وان هذا اللفظ نفسه في اللغة الفرنسية (Génie) يدل أيضاً على معنى الجن . ولكن اذا كان العصر الحديث يطرح جانباً كل هذه الارتباطات الخرافية ويحتفظ باسم « اللاشعور » لكي يدل به على مجموعة الظواهر السابقة ؛ فان هذه التسمية ذاتها لاتقل استبعاداً للتفسير العلمي عن كل إشارة الى الشياطين او الجن . ذلك لأن العلم يهتم أساساً بعالم الوعي . والنشاط العلمي يفترض الوعي مقدماً ؛ بوصفه شرطاً أساسياً لاغناء عنه . ومن هنا كان ثمة انفصال حاد بين العنصر اللاشعوري في الفن ؛ وبين اعتماد العلم في تفسيراته على الشعور ؛ وعجزه عن التحرك في اي مجال لايكون فيه للوعي سيطرة تامة .

ومن ناحية أخرى ، فان ارتباط الخلق الفني بالخيال لابد أن يؤدي بالعلم الى ان يلتزم الحذر التام في التعامل معه . ذلك لأن العلم لايستطيع ان يجد لديه وسيلة او منهجاً يتمكن به من حفز الخيال واثارته ، بل يبدو ان الخيال يتبع مساره التلقائي الخاص الذي لاشأن لقوانين العلم به . على أن عجز العلم عن فهم الخيال يدل على ان العلم لم يستطع ان يفهم الأصول التي ظهر عن ذاته بها . ذلك لان قدراً كبيراً من الافكار العلمية الرئيسية قد تم ابداعه عن طريق الخيال ، وعلى الرغم من ذلك فان العلم حين يتحدث عن هذا النوع من الخيال الذي ادى الى ظهور نظرياته الهامة ، فانه يفعل ذلك على استحياء ، وكأنه يخوض ارضاً محرمة . فالعلم يركز اهتمامه على النتائج النهائية لعملية الكشف العلمي ، اما كيفية ظهور هذه النتائج ، ونوع العمليات التي كانت من ورائها ، والتي ادت إليها ، فهذا مايعجز العلم عن الحديث عنه ، وما لايبدي به اهتماماً كبيراً .

ومما يزيد من صعوبة المعالجة العلمية للخلق

الفني ، ان هذا الخلق لايتمثل على نمط واحد فهناك فنانون ينبثق لديهم العمل الفني بسهولة ويسر ، ولا يبدو انهم قد بذلوا فيه جهداً كبيراً، وذلك على مستوى الوعي على الاقل . وهناك فنانون آخرون لايتم الخلق الفني لديهم الا بعد جهد ومعاناة شديدة ؛ وبعد محاولات متعددة يعيدون فيها انتاج عملهم ويدخلون عليه تعديلات وتحسينات لاحصر لها ؛ الى ان يصل الى تلك المرحلة التي يرضون فيها عنه . ويزداد الامر تعقيداً حين نعلم ان هذا الاختلاف في انماط الخلق الفني لاينعكس على الاعمال ذاتها ؛ بمعنى ان العمل الذي استغرق الفنان في اعداده فترة طويلة ؛ والذي مر بتغييرات وتعديلات متعددة ؛ لايتم - بعد ان يكتمل عن هذا الجهد على الاطلاق ؛ بل يبدو - في حالة كثير من الاعمال الكبرى - كما لو كان الفنان قد ابدعه بيسر وطلاقة ودون اي قدر من المعاناة . ومن ناحية اخرى فان يسر الخلق الفني او عسره لايرتبط بقيمة العمل الناتج عنه ؛ فليس العمل الذي ينتج في يسر افضل بالضرورة من ذلك الذي ينتج بجهد ومعاناة ؛ بل إن بعضاً من اعظم الاعمال الفنية كان الجهد الخلاق فيه شديد البطء والتردد ؛ على حين ان الانطلاق والتلقائية قد يؤديان احياناً الى السطحية في الانتاج . ومجمل القول ان العلم حين يتصدى لظاهرة الخلق الفني لايجد امامه نمطاً واحداً يخضع لنوع واحد من الدراسة والتحليل ؛ بل يجد انماطاً متباينة لاتخضع لقاعدة واحدة .

ولقد كانت المحاولات العلمية التي بذلت من اجل الكشف عن القدرات المرتبطة بالابداع الفني ؛ تتجه الى الربط بين الابداع وبين صفات نفسية معينة ؛ اهمها القدرة على الجمع بين عناصر منفصلة في إطار موحد . فالابداع - تبعاً لهذا الرأي - هو ايجاد وحدة جديدة تعمل على تبسيط العلاقات القائمة بين الاشياء. واساس الابداع اتجاه الى الوحدة والتكامل والتوافق ؛ بحيث ان من المستحيل ان ينتج الابداع اجزاء او فتات غير متصلة او مترابطة . وهذا الرأي يصدق بالفعل على انواع متعددة من الابداع ؛ وخاصة في ميدان الكشف العلمي ؛ ولكنه يبدو غير كاف في حالة الفن على وجه التخصيص . ذلك لأن الخلق الفني يتضمن إضافة جديدة الى التجربة؛ ولا يمكن ارجاعه إلى بعث الوحدة في العناصر المشتتة للتجربة. ومثل هذا يقال عن مختلف المحاولات التي تربط بين الابداع الفني وبين القدرة على « حل المشكلات » ؛ لان هناك فارقاً في النوع . لا في الدرجة فحسب . بين حل المشكلات واعادة ترتيب العناصر الموجودة قبلا بطريقة فعالة ؛ وبين ذلك الخلق الجديد الذي هو اهم مايميز الابداع في الفن .

واذا كنا قد تحدثنا حتى الآن عن عدم كفاية المحاولات التي بذلها العلم من اجل فهم

ظاهرة الخلق الفني ؛ فمن الواجب ان نذكر ان الفن ؛ من جانبه ؛ قد اسهم بنصيب غير قليل في ابعاد العلم عن مجاله الخاص . ذلك لأن الفنان ينفر بطبيعته من التحليلات العلمية ؛ ويتصور ان العلم اذا اقتحم مجاله الخاص فسوف يشوهه ويحيله الى موضوع للتشريح والتحليل . والفنان بطبيعته فردي النزعة ؛ يؤمن بأصالة انتاجه وبأن كل مايصدر عنه غير قابل للتكرار ؛ بينما العلم يبحث عن قوانين وانماط عامة لاشأن لها بما هو فردي؛ ويستبدل بالحرارة والحساسية المرهفة نظرة موضوعية باردة تستبعد كل اتجاه الى التفضيل وكل نزوع الى تأكيد الفوارق والاختلافات الفردية .

وهكذا نجد بين الفن والعلم نوعاً من عدم الثقة المتبادلة ؛ كانت نتيجته ان كلا منهما سار في تطور مستقل، دون ان يحدث بينهما تفاعل حقيقي . فمنذ اوائل العصر الحديث ظل العلم يحرز نصرا تلو الآخر ؛ واستطاع ان يفتح امام الانسان آفاقا من الفهم ومن السيطرة على العالم لم يكن يحلم بها . وفي الوقت ذاته اخذ الفن يؤكد ذاته بوصفه نشاطا انسانيا رفيعاً ؛ وتوالت مذاهبه واتجاهاته وتعددت وازدادت عمقاً وتعقداً . ولكن مسار كل منهما ظل مستقلا عن الآخر ؛ واتجها معا في خطين متوازيين لا يلتقيان الا في اندر الأحوال ، اذ ان العلم ظل ينظر الى الابداع الفني على انه عملية خارجة عن مجاله ؛ والفن ظل يترفع على التحليل العلمي ويأبى الخضوع له .

ويمكن القول ان هذا النمو المتوازي للعلم والفن من اهم سمات العصر الحديث ؛ وهو سمة تركت تأثيرها في كيان الانسان ذاته . ذلك لأن عصرنا هذا إنما هو عصر التقدم الهائل للعلم وللفن ؛ ولكن بغير تفاعل او التقاء بينهما . فهناك ازدواج حاد في الحضارة الحديثة بين شق علمي وشق فني؛ ترتب عليه بالضرورة ازدواج مناظر داخل الانسان ذاته . فلم يقتصر الأمر على تباعد العالم والفنان كل عن الآخر ؛ بل ان الانسان الواحد اصبح ينظر الى نفسه على انه يشتمل على جانبين لا سبيل الى التوفيق بينهما : جانب عقلي يسيطر عليه العلم ؛ وجانب خيالي ابداعي يسيطر عليه الفن . هذه الازدواجية تحول دون تحقيق اي انسجام بين جوانب حياة الانسان المختلفة ؛ وتجعل من المستحيل ضم حياة الانسان كلها في وحدة متكاملة تجمع بين دقة المنهج العلمي وحساسية الخيال الابداعي . ولو تأملنا العصر الحديث في نظرة شاملة لجاز لنا ان نقول ان قدرا كبيرا من مشاكله انما يرجع الى هذه الثنائية الحادة التي فرضها الانسان على نفسه بين عقله العلمي وحساسيته الابداعية اذ ان العلم قد فرض عليه ان يكون غير مكترث بحساسية الروح ؛ والفن قد فرض عليه ان يكون غير مكترث بموضوعية العقل،

واستحل كل منها لنفسه ، في مجاله الخاص ، ما يحرمه الآخر وينهى عنه ، كل ذلك مع ان الهدف واحد ، وارض الصراع واحدة ، وهي النفس البشرية .

والنتيجة الواضحة التي تفرض نفسها حتما بعد هذا التحليل هي ان محاولة فهم الخلق الفني من خلال العلم ما زالت حتى الآن تتعثر ، وما زال من الصعب استيعاب هذا الخلق بواسطة المفاهيم العلمية وحدها ، وان لم يكن من المستحيل ان نتصور مجيء يوم يتحقق فيه اندماج اكمل بين العلم والفن . ولكن ، الى ان يأتي هذا اليوم ، فان الدلائل كلها تشير الى ان الطريق الذي يوصلنا الى قلب الفن لا بد ان يكون طريقا آخر .

الخلق الفني والتجربة :

هذا الطريق الآخر هو النظر الى الفن على أنه تجربة . والواقع ان الذهن البشري قد اعتاد ، في امور كثيرة ، أن يضع هذا التقابل بين ما هو موضوع للعلم وما هو موضوع للتجربة . فكل مايعجز الانسان عن تفسيره علمياً ، يتناوله على أنه موضوع للتجربة . وكل ما يعتقد الانسان أنه ارفع من أن يفهم من خلال العلم ، يدرجه ضمن الموضوعات التي تجرب مباشرة . وكلما كانت تجربة الانسان اشد حرارة وأصالة ، اتجه الى أن ينأى بها عن مقولات العلم وقوانينه ، والى أن يجعل منها شيئاً فريداً يجل عن الوصف . ولقد قيل الكثير من قبل عن تجربة المتصوف ، وكيف أنها تسمو على الفهم العقلي والمنطق ، ولا يتذوقها الا من يمر بها . وقيل الكثير أيضاً عن تجربة الحب التي لا تخضع للتحليل ولا تنطبق عليها قاعدة أو قانون ، وانما هي معاناة اصيلة لا يعرفها الا من يكابدها . ومثل هذا يقال ايضاً عن تجربة الفنان : فهي تجربة يقتلها التحليل والتشريح العلمي ، وهي علاقة من نوع فريد بين الفنان وموضوعه ، لا سبيل الى وصفها ، بل ان الوسيلة الوحيدة لمعرفتها هي الممارسة .

ولكن ، ما الذي يميز التجربة والمعاناة ، بالمعنى الذي حددناه ، عن المعرفة العلمية ؟ ان الفارق الحاسم هو أن المعرفة العلمية تفترض نوعاً من التوسط ، على حين ان التجربة مباشرة . فحين يمر المرء بتجربة عاطفية ،

مثلا ، يشعر شعوراً مبـاشراً بالانفعالات المرتبطة بهذه التجربة ، ولا يحتاج الى أي وسيط لكي يفهم ما يحس به ، بـل انه قد يشوه تجربته ويسيء اليها لو بدأ في استخدام اللغة في التعبير عنها ، وحاول أن يصف ما يمر به لشخص ثالث . فالعلاقة هنا مباشرة بين طرفين. أما في حالة المعرفة العلمية فلا بد من وسيط بين العارف وموضوع معرفته ، وهذا الوسيط قد يكون هو اللغة العادية أو اللغة الرياضية ، او المفاهيم العلمية المصطلح عليها ، ايا كانت . ويترتب على وجود هذا الوسيط ان المعرفة العلمية قابلة بطبيعتها للتداول ، بل ان قيمتها انما تكمن في قدرتها على اقناع اكبر عدد من الاذهان ومخاطبتها بلغة مشتركة يفهمها ويقتنع بها الجميع . اما التجربة الفنية فهي ، كما قلنا ، شخصية تماماً ، واذا اصبحت تجربة متداولة فان وقعها يغدو مختلفاً في كل حالة عن الاخرى .

على ان هذا الاختلاف الاساسي لا يعني بالضرورة ان العلم يدير ظهره للتجربة الفنية ويستبعدها من قاموسه . ففي حالات معينة يقدم العلم تفسيرات لا يمكن ان تستقيم الا اذا كانت هذه التجربة ، بكل ماتتصف به من فردانية وأصالة ، مفترضة ضمناً . فعلم النفس مثلاً ، يعترف بدور اللاشعور في الخلق الفني ، وحين يحاول ان يقترب من مجال اللاشعور ، مستخدماً لغة شبه علمية ، يذكر ان مايتم في اللاشعور هو نوع من « اختمار » الفكرة ، يمهد الطريق لتدفق مفاجىء للإبداع . ولكن الشرط الاساسي لحدوث هذا « الاختمار » ، وهذا النضج البطيء غير الواعي ، هو ان يكون الفنان مهتماً بموضوعه ومنشغلاً به ، وان تطغى عليه الرغبة في التعبير عن نفسه من خلال وسيطه الفني الخاص . فلا يمكن ان يؤدي اللاشعور دوره في الإعداد لخلق فني مفاجىء الا بالنسبة الى شخص يستغرق الموضوع الفني قدراً كبيراً من تفكيره الواعي ، ويشغل وقته وجهده به . هـــذا مايقوله علم النفس حين يحاول تجاوز نطاق الغموض الذي ظل طويلاً يشوب كل مايقال عن عملية الإبداع الفني . ولكن هذا الاهتمام الدائم ، والانشغال الذي لاينقطع بموضوع معين ، هو ذاته الذي يسميه الفنـان تجربة ومعاناة مباشرة . فعلم النفس ، في بعض اتجاهاته على الاقل ، يفترض وجود تجربة أصيلة لدى الفنان ، ويجعل من هذه التجربة بكل صفاتها المألوفة جزءاً لايتجزأ من عناصر التفسير الذي يقدمه للإبداع الفني . ومن شأن هذه الحقيقة ان تؤدي الى تضييق الهوة بين المعالجة العلمية الخالصة للخلق الفني ، وبين معاملته على انه تجربة فريدة تأبى الخضوع لمنطق التحليل العلمي .

ولكن ماهي سمات هذه التجربة ، التي يتعين علينا أن نفهم الابداع الفني من خلالها ، والتي يبدو أنها ستظل عي المفهوم

الرئيسي المستخدم في هذا المجال طوال فترة غير قصيرة من الزمان ؟.

ان المحور الذي يدور حوله اي فهم سليم للتجربة الجمالية ، هو مفهوم الانتباه . فالتجربة الجمالية هي ، قبل كل شيء ، انتباه مستغرق في موضوع معين ، ننصرف فيه الى ادراك القيمة الكامنة في هذا الموضوع ، ونتلقاها كاملة في حضورها المباشر . هذا التحديد لطبيعة التجربة الجمالية من خلال فكرة الانتباه يؤدي الى استبعاد مجموعة من المفاهيم التي ظلت طويلا ترتبط بهذه التجربة في اذهان الكثيرين . ومن خلال عملية الاستبعاد هذه يمكننا ان نفهم على نحو افضل ماهية التجربة الجمالية وعلاقتها بالخلق الفني .

واول المفاهيم التي تؤدي الطريقة السابقة في تحديد التجربة الجمالية الى استبعادها ، او على الأقل ازاحتها عن مكانتها المركزية ، هو مفهوم الانفعال . ذلك لأن الكثيرين يتصورون ان الوسيلة الرئيسية لتحديد طبيعة التجربة الجمالية هي تفسيرها من خلال ما تثيره من الانفعال . ولكن الشواهد التجريبية ذاتها تثبت ان الموضوع الفني الواحد يمكن ان يثير انفعالات متباينة في اشخاص مختلفين ، وربما في الشخص الواحد خلال حالاته المختلفة . وهذه الشواهد ذاتها تكشف عن حالات لأشخاص لايشك احد في مكانتهم الفنية ، ولا يكون للانفعال تأثير واضح في تجاربهم الجمالية . فهناك موسيقيون – قد لايكونون كثيرين ، ولكنهم موجودون – يؤلفون بلا انفعال ، وهناك شعراء يكتبون بلا انفعال ، دون ان يكون غياب عنصر الانفعال مؤدياً بالضرورة الى الاقلال من قيمة ما ينتجون . وفي الطرف الآخر يوجد اولئك الذين لايبحثون في العمل الفني الا عن اثارة انفعالاتهم . وهؤلاء هم الذين لايرون في الصفات الموضوعية للعمل الفني الا وسيلة رمزية لبعث مشاعر معينة في النفس ، مما يؤدي بهم الى عدم الاهتمام بهذه الصفات الموضوعية ، والى تركيز اهتمامهم على انفسهم . امثال هؤلاء المتذوقين يرتدون دائماً الى انفسهم ، وينظرون الى مرآتهم الداخلية في الوقت الذي يبدون فيه وكأنهم يتأملون العمل الفني الخارجي . وما العمل الفني في نظرهم الا ذريعة او مناسبة لاثارة انفعالاتهم النفسية . وهذا النمط لايمكن ان يقال عنه انه قادر على تذوق الفن في ذاته تذوقاً سليماً ، ومن ثم فهو اشد عجزاً في ميدان الابداع . على ان هذا لايعني على الاطلاق ان التجربة الجمالية لاصلة لها بالانفعال . فالانفعال مرتبط بهذه التجربة في معظم الاحيان ، ولكنه يكون في هذه الحالة نتيجة للتجربة ، وليس هو المحور الاساسي الذي تدور حوله .

وهناك مفهوم ثان ينبغي استبعاده من

مجال التجربة الجمالية ، هو مفهوم الادراك السلبي ؛ فالذهن اثناء التجربة الجمالية لا يكون متلقياً سلبياً للموضوع ، يستقبله على ماهو عليه دون اي تدخل من جانبه ، بل ان الذهن يشارك الى حد غير قليل في تحديد طريقة ادراكه للقيم الموجودة موضوعياً في العمل الفني ؛ ولا يمكن ان توصف حالة التلقي السلبي بأنها هي الحالة المثلى للتذوق في الفنون بل ان الشخص الخبير يعرف أن للفن لغة خاصة تحتاج إلى مران وجهد وفهم ، وتقتضي نوعاً إيجابياً من الانتباه . أما الادراك السلبي فيندر أن يوصل إلى شيء .

وربما تصور البعض أن تأكيد سمة المشاركة الايجابية من جانب متلقى الفن ، في فهم صفات الموضوع الفني ، يعني أن هذا المتلقى يضيف من عنده عناصر تزيد من قيمة الموضوع . ولكن الواقع أن القيم التي ينبغي أن نشارك إيجابياً في إدراكها ، هي — كما قلنا من قبل — القيم « الكامنة » في الموضوع نفسه . ومعنى ذلك أنه ليس مطلوباً ، ولا مرغوباً ، من متذوق العمل الفني أن يخرج عن إطار هذا العمل الى حد تشتيت انتباهه في أمور خارجة عنه ، يضيفها من معلوماته الخاصة أو من ذكرياته السابقة ، معتقداً أنه يزيد بذلك من قيمة هذا العمل . فالعمل نفسه ينبغي أن يظل محور التجربة الجمالية وكل مايخرج عن نطاق العمل لن تكون له قيمة الا بقدر مايرتد آخر الأمر الى العمل نفسه ويلقى ضوءاً عليه .

وهنا يتضح الفارق الأساسي بين نوع الانتباه الذي تتطلبه التجربة الجمالية ، ونوع الانتباه الذي نحتاج اليه في حياتنا اليومية . فهذا النوع الأخير من الانتباه غالبا ما يكون غير مكتمل ، نكتفي فيه بادراك وجه واحد من اوجه الموضوعات التي نتعامل معها . فحين اقول انني رأيت صديقا يمر امامي ، قد يكون ما رأيته بالفعل مجرد لون مميز لملابسه ، اوطريقته الخاصة في المشي ، وهذه العناصر البسيطة وحدها تكفي لتحقيق هدف هذا النوع من الادراك . اما في ادراك العمل الفني فنحن لا نكتفي بهذا الاختزال ، وإنما نستغرق في الموضوع استغراقا تاما ، ولا نتخذه مجرد علامة لتحقيق هدف آخر .

وهذا يعني ان التجربة الفنية متجردة عن المنفعة ، وانها تأمل مقصود لذاته ، لا من اجل اي غرض عملي . صحيح اننا نسمع عن اطماع او منافسات تدب بين الفنانين ، ونعرف ان الفن يستغل كثيرا لاغراض تجارية . غير ان هذه كلها

ظواهر تقع على هامش الفن ولاتنتمي الى صميمه ، وإذا اصبحت لها السيطرة في حالة فنان معين ، اصبح هذا الفنان في نظرنا مزيفاً مفتقراً إلى الإصالة .

ومع هذا كله ، فلا بد من الاعتراف بأن الوصول الى حالة من التجرد التام عن المنفعة أو الهدف العملي ، ونسيان الذات من أجل الاستغراق في الموضوع ، والامتناع عن اتخاذ الموضوع الفني وسيلة للعبور الى موضوعات أخرى تتداعى معه في أذهاننا ، هو في حقيقة الأمر مثل أعلى يصعب تحقيقه . فهو يقتضي اهتماماً وجهداً هائلا ، وتدريباً طويلا شاقاً ، ونادراً مايكون في وسعنا الوصول إليه ، إذ أننا نجد من الأيسر دائماً أن نعود الى أنفسنا ونتأمل الموضوع الفني من خلال انعكاساته على حالاتنا النفسية ، أو أن نهرب من التركيز على العمل نفسه الى موضوعات أخرى سبق أن دخلت نطاق تجربتنا وأصبحت مألوفة لدينا ومريحة لنا . وفضلا عن ذلك فان هذا التركيز الشديد يبدو في نظر الكثيرين متعارضاً مع هدف التجربة الجمالية . وهو في نظر هؤلاء هدف يرتبط بالترويح عن النفس وتخفيف توتراتها ، فكيف يراد مني أن أركز انتباهي وأضيف مزيداً من الجهد الى مـا أقوم به فعلا في حياتي اليومية ، مع أنني أريد من الفن أن يريحني ، وأن يزيل ما أعانيه من توتر ؟ تلك هي الاعتراضات التي تكمن من وراء المقاومة التي يلقاها كل اتجاه فني جديد لايدخل بسهولة في نطاق تجاربنا المريحة المألوفة . وأبسط رد عليها هو أنها تفترض ان الفن وسيلة لغاية أخرى ، هي الراحة من عناء الحياة ، مع أن الموقف الذي ندافع عنه يعد الفن غاية في ذاتها ، وتجربة أصيلة لاتستخدم لخدمة أي غرض آخر .

هذه النظرة الى التجربة الفنية على انها غاية في ذاتها ، يترتب عليها مباشرة القول باستقلال التجربة الجمالية عن سائر التجارب التي نمر بها في حياتنا المعتادة . غير ان استقلال هذه التجربة ، وكونها فريدة في نوعها ، لايعني على الاطلاق انها منقطعة الصلة بالحياة . صحيح انها توصف أحياناً بأنها دخول الى عالم جديد لاصلة له بعالم الحياة اليومية ، وبأنها تخلق عالمها الخيالي الخاص الذي يتسم بأبعاده ومقولاته الفريدة ، والذي لايكاد يتصل بعالمنا هذا على الاطلاق . غير ان من الواجب ألا نبالغ في الفصل بين التجربة الفنية وبين الحياة المعتادة ، إذ ان التجربة الفنية ليست آخر الأمر الا تكثيفاً وإثراء للتجارب الانسانية بوجه عام . فالفن هو خلاصة الحياة وقد تركزت وتبلورت في لوحة او قصيدة او نغم ، وما يبدو في نظر البعض فارقاً كبيراً بين التجربة الفنية وتجربة الحياة المعتادة انما يرجع في واقع الأمر الى ماتتسم به الأولى من تركيز شديد ،

ومن قدرة على تلخيص الحياة واختزال عناصر كثيرة منها في عمل عظيم واحد .

ونتيجة لوجود رأيين متعارضين يرى أحدهما الفن منفصلا عن الحياة ويراه الآخر مرتبطاً بها أوثق الارتباط ، اصبح ينظر الى الفن تارة على انه هروب من الحياة وتارة اخرى على انه اعظم مظاهر الحيوية والاقبال على الحياة في الانسان . واغلب الظن ان السبب الذي عد من اجله الفن هروبا من الحياة ، هو انه يكسب الفنان حرية وانطلاقا لايجدهما في حياته الواقعية بما تخضع له من قوانين صارمة . فالفنان يضع لنفسه قوانينه الخاصة ، ثم يخرج عنها كما يشاء . وهو يشكل عالماً لايخضع الا لارادته ، وربما استخدم حريته هذه على سبيل التعويض عن القهر الذي يعانيه في عالم الواقع . ومن هنا لم يكن من الخطأ القول إن تحرر الفنان وانطلاقه يتناسب تناسباً عكسياً مع تحرر الجو الذي يعيش فيه الفنان ، فالقهر الاجتماعي يدفع الفنان الى مزيد من التحرر والخروج عن القواعد . وعلى الرغم من أن هذه ليست قاعدة عامة ، فانها تصلح لتعليل ذلك الخروج الزائد عن المألوف . والتحرر الذي يتخذ غاية لذاته . الذي يتسم به فن القرن العشرين . ذلك القرن الذي أصبحت فيه الضغوط الاجتماعية تتحكم في الانسان بقوة لم يعرف لها من قبل نظير . ومع ذلك فان هذا الهروب من القواعد هو ذاته تعبير عن موقف معين من الحياة . هو موقف الرفض ، ومن ثم فهو يعد بهذا المعنى تلخيصاً وتركيزاً لما ينبغي عمله ازاء نوع الحياة الذي يعيشه الفنان .

وهذا يعود بنا مرة أخرى الى الحقيقة التي نحرص على تأكيدها في ختام هذا البحث . وهي أن فردانية التجربة الفنية لاتعني استقلالها التام عن الحياة وانفصالها عن المجرى العام للتجربة الانسانية .

دراسة
حول ارتباط الفن بالمجتمع

من التاريخ
الى المعاصرة

حسن سليمان

الجانب التاريخي ، سيان كان بيئيا واجتماعيا ، لا يمكن التغاضي عنه وان كان يجب الا نتوقف عنده طويلا، واليوم ان كان قد اتم الباحثون دراسته تقريباً، إلا اننا لم نصل الى النتائج التي كنا نرقبها ، فماذا بعد ؟.

إن دراسة الأعمال الفنية في حد ذاتها تؤدي الى أن نستخلص من كل عصر ، اشكالا متميزة ونتتبع تطورها . وحتى مع اكثر الفنون محافظة على التقاليد الثابتة كما هو الحال في فنوننا القديمة ، لا تكرر اليد الانسانية نفس الشيء تكراراً مطلقاً أي مطابقاً فليس هناك تقليد مطلق . ومن اختلافات وتشوهات عرضية ، لم تكن مقصودة من الصانع أو الفنان ، يمكننا التعرف على الخطوط العامة لميلاد مرحلة أو طراز ، فالتغيرات لا تحدث بمحض صدفة ، ومثال ذلك — ما يمكننا تمييزه من اختلافات بسيطة في بعض الطرز البدائية للزخرفة الهندسية التي تتكون من خطوط مستقيمة ، وخطوط مقوسة . هذه الزخرفة قد تكون بسيطة او قد تكون اكثر ثراء ، وبالتالي اكثر تعقيداً ، وعن طريق هذه الفروقات نستطيع تحديد المكان والزمان والأفراد .. وقد يعدل احد الافراد أو جماعة من الناس في فترة معينة شكلا له دلالة ، يخضعونه لاستعمالهم ومذاقهم بصرف النظر عن دلالته وما كان ذلك بمقصود ، كذلك نشير الى التغيرات غير المقصودة التي تحدث اثناء نقل الوحدة الزخرفية من نوعية فنية الى اخرى ، (من الرسم الى النحت مثلا) ومن مادة الى اخرى ، أو من تكنيك الى تكنيك . وبناء على ذلك ، فان دراسة الاشكال الفنية في الماضي مرتبطة بمجتمعاتها تصبح علما له طابعه ، نستخلص منه قوانين التطور للفن مرتبطاً بكفاح الانسان الاجتماعي ، وتوضع التعريفات لمراحله مع كل دورة من دورات المجتمع ... وكل طراز فني ينمو اجتماعياً ، نجده رغم تشابكه يمر بمراحل من السهل فصلها الى :

أ — المرحلة الاولية او البدائية

ب — الكلاسيكية

جـ — مرحلة التنعم أو ازدهـــار الطراز وغناه

لكن مثل هـــذه التقسيمات ليست بذات اهمية كبرى هنا ، فليست هي دراسة الفن بمعناه العميق المتداخل ، نقصد دراسة الفن باعتباره دلالة اجتماعية ، وتاريخاً لتدفق قدرة الانسان الخلاقة . فما نريده من دراسة تطور الفن هو ان نحدد ونضع أيدينا على أوجه الاتفاق والخلاف بين العصور المختلفة والمجتمعات المتباينة ، والجماعات والشعوب في نفس العصر ، كما نلمس الانسان المطلق الثابت على مر العصور ، فنكون اكثر قرباً منه ، نتفاعل ونثق في انسانيتنا ونرتبط بكفاحنــا ، وبضرورة وحتمية الفن ... وهذا ما يهمنا .

* * *

والآن كي نلمس طريقنا في هذا الموضوع الشائك ، يجب ان نأخذ الامر ببساطة ، ضاربين عرض الحائط بما وصل اليه غيرنا .

ولنأخذ مثالاً من فنوننـــا الكلاسيكية ، وليكن الفن الفرعوني لندلل على مثل هـذه الخلافات والتعارضات التي تفرق بينه وبين فن يقربه في الزمان والمكان ، ألا وهو فن الاغريق الذي سيطر نفوذه على منطقتنـا بدوره لاحقاب طويلة . . ننظر الى تمثال من اقدم التماثيل المصرية التي ترجع الى بداية الالف سنة الثالثة قبل التاريخ الميلادي ، وهو تمثـال الملك خفرع من ملوك الاسرة الرابعة ويوجد في المتحف المصري بالقاهرة . نفذ هذا التمثال على حجر الديوريت الذي هو من أصلب الاحجار ، وهذا يكشف عن عظمة المهارة التكنيكية التي وصل اليهـا النحاتون منذ ذلك العصر : الملك جالس ، الجذع مستقيم ، واليـدان موضوعتان على الفخذين ، والرأس عاليه . التمثال منحوت من الامام ، أي ان الاهمية اعطيت لواجهة التمثال ، والعينان مفتوحتان ، تمتد نظراتها وراء كل ماهو فان ، كما لو كانتـا موجهتين نحو الخلود ، بينما الإله حورس على شكل صقر يمد جناحيه خلف رأس الملك علامة على الحماية . . ويمكن ان نجد مثل هـذا التمثال بين تماثيل جنائزية عديدة خلفتها لنا فترة الدولة القديمة وكلها تمثل الميت ، سواء كان جالساً او واقفاً ، وكلهـا منحوتة من المواجهة . . . ولنضع الى جانب هذا التمثال تمثالاً آخر فرعونياً من القرون الاخيرة السابقة للتاريخ الميلادي ، مثل تمثال الملكة امينيريتس الذي وقع عالم الآثار المصرية ماريت في حبه : الاتجاه العام في نحت التمثال هو نفس الاتجاه السابق تماماً : النسب مماثلة والتعبير لم يتغير ، وكل مانلاحظه من خلاف او تغير بيّن نجده في الملابس ، فالملابس حتما تتغير خلال الفي سنة ، حتى في بلد تخضع لصرامة التقاليد . كذلك نجد تغيرات في طريقة معالجة التجسيم ، لكن مثل هـذه الاشياء تعتبر تغيرات طفيفة ، اذ ان النقوش البارزة التي كانت تنفذ في ظل حكم البطالسة — اي عند حكم اليونانيين لمصر — لم تكن مختلفة اختلافاً محسوساً عن فن العصور السابقة . وان انتقلنا الى اليونان في عصر بنحو ٦٥٠ عاماً قبل الميلاد ، سنرى ان النحاتين الذين كانوا ينحتون تلك التماثيل القديمة التي كان يطلق عليها OH·Xene ومعناها باليونانية القديمة الغريبـة او المستوردة ، سنرى انهم بالتأكيد قد تلقوا دروسهم الاولى من مصر فالاجسام ثابتة ، صلبة وصارمة ، والأزرع ملتصقة بالجسم . وكانت هناك طرق يتفق عليها لنحت التفاصيل التي كان الفنان يعجز عن تحقيقها باجتهاده الخاص . ومضى الزمن ولم تنصرم مائتا عام ، أي مع منتصف القرن الخامس قبل الميلاد ، الا ووصل فن النحت في اليونان الى ذروة الإتقان في العصر الكلاسيكي ، فتماثيل بوليكليت وميرون وفيدياس لم يكن فيها مايتشابه مع المحاولات البدائية لمن سبقوهم . ففي مقدمة بناء معبد

البارثينون نجد الآلهات يجلسن في نبل ، وفي اوضاع مختلفة وطبيعية جداً ، كما تنطلق آلهات اخريات في سمو . والملابس تغطين غنية في ثنياتها . توحي لنا وتترك لخيالنا العنان . تخميناً وحدساً عن جمال أجسادهن ... ويبدو ان الفنانين كانوا قد اتقنوا تقديم وعرض كل شيء ، باتقان كامل ، من الشرح الى الايماءة الى الملابس . أي أن بعد قرنين اثنين فقط استطاع احفاد النحاتين الاوائل أن يكتشفوا بناء جديداً ، وان يقدموا أعمالاً تتسم بالأصالة : فقد درسوا أوجه الايماءة والحركة الانسانية بالقدر الكافي ، تمثيلا لكافة الأحاسيس كما توصلوا لكافة الحركات سيان كانت الحركات المنتظمة التي تعبر عن رشاقة واتزان الجسم البشري ، أو الحركات غير المنتظمة والشاردة . ولم يترددوا في أن يقدموا كل مراحل الحياة من الطفولة الى الشيخوخة ، ولكي يزيدوا من التنويع عبروا عن النعاس والسكر والموت وهي الحالات التي يتخذ الجسم الانساني فيها ، اتجاهات غير مرسومة ، وفي الغالب مؤثرة . ومن ثم ففي أربعمائة سنة ، نجح الفنان اليوناني في أن يتعلم كل شيء وينتج أعمالاً غاية من التنوع مكتشفاً بغير انقطاع أوجهاً جديدة للانسان . واجتهد في التعبير عنها بدقة وجمال . ودون ان يتطرق بنا الحديث الى اسباب التعارض بين الفن المصري والفن اليوناني ، من المؤكد أن مقارنة الاعمال الفنية تبين لنا بشكل اكثر وضوحاً من أي شيء آخر ، الخلاف العميق بين شكلين من أشكال الفكر المتعددة ، أي بين نمطين حضاريين . وحتى ان لم يكن لدينا من المصادر وما يمكننا من معرفة هاتين الحضارتين أو المجتمعين معرفة تامة ، فيكفي تماثيلهم المحطمة ودراسة دقائقها ، فمنها نستطيع ان نستخلص تلك النتيجة الا وهي : أنها اختلفا اختلافاً عميقاً في تنظيمها السياسي والاجتماعي ، وفي معتقداتها الدينية . وان الفكر المصري مع ما بلغ من رقي لم يكن يشبه في فحواه ومضمونه مفهوم اليونانيين عن الفلسفة والتاريخ والعلوم ، رغم ان الفن اليوناني والفكر اليوناني في مبدأهما بنيا على الفن والفكر المصري . وشتان بين مجتمع زراعي تحصره الصحراء من الجانبين ، ينتظر خصوبة كل عام ، آتية اليه من الجنوب ، وبين مجتمع صيادين تحوط المياه جزره الصغيرة التي لا تعد ولا تحصى ، لكننا ننفي بحدة أي مفاضلة تحدث بين ذلكما الفنين ، فكل منهما قمة حضارية أدت دورها في الامتداد الانساني وخلدت كقمة باقية . أثرت أو فرضت وجودها على كل المنطقة المحيطة حسب الظروف السياسية والسيطرة الحربية والمد والجزر الحضاري .

* * *

... والان الا يقال لنا ان هناك تأثيرات خارجية تغير فن شعب من الشعوب

فالنماذج التي تقدمها حضارة ما ، غالباً ما تأتي بعد إتصال شعب آخر بها ، تقصد تكون مستوحاة من اعمال فنية وافدة . ما من شك ان العمل الفني أولا هونتيجة لاختبار الفنان، إختباره غير المقيد التلقائي. الفنان يقتبس حسب هواه وحسب تكوينه وذوقه الاشكال التي يستعيرها من جاره أو من الغريب الاتي أو ممن سبقوه والتي يمكن له اضافتها على عمله دون إفساده . كما يستعير المهندس المعماري اليوم أعمدة البارثنون او الفتحات ذات المشربيات ليضعها في واجهة مبنى دائرة حكومية او محطة للسكة الحديدية ، او ينسخ على جانب احد الشوارع المسفلتة واجهة الكادورة الرخامية ذات اللون الوردي التي تنعكس على صفحة مياه قناة فينسيا الكبيرة ... لكن من الخطأ الإعتقاد بأن الإنتاج الفني لعصر معين يمكن ان يتبدل تبدلا فجائيا وشاملا نتيجة لمؤثر خارجي، يتبدل، حتى يصبح غير متوافق توافقا داخليا مع باقي المظاهر حوله ، ولنفرض اننا وضعنا امام نحات بدائي من احدى قبائل وسط افريقيا ، احد التماثيل الممتازة للفن اليوناني ومن المؤكد انهذا الفنان البدائي لا يتجاوب مع ما نعجب به نحن الفنانون المعاصرون في هذا العمل الفني — فقد تجاوز حسنا الآن الخضوع لمثالية معينة للجمال — وضعناه امامه طالبين منه تقليد التمثال اليوناني ، سوف نفاجأ به ينحت تمثالا يشبه الى حد كبير تلك الاوثان التي اعتاد نحتها ، اكثر من مشابهته للنموذج المقترح عليه ، مع انه يعتقد في اخلاص وامانة انه يقوم بتقليد امين ، فليست يده فقط بغير قادرة على تنفيذ ما يراه ، بل عقله كذلك ليس قادرا على استيعابه ، واذا ما ترك لنفسه ، فانه سيتحول عن هذا العمل الفني الذي يبدو له غريبا ... لا يتذوقه او يهمه في شيء، سيتحول عنه لأنه لا يتجاوب مع إهتماماته المعتادة . ان المشكلة في واقع الأمر ليست عدم مقدرة اليد ، بل عدم مقدرة الفكر ، فتأثير الفن اليوناني على حضارة بدائية امر لايتوقع ، ومن الصعب تذوق الرجل البدائي الافريقي البسيط لمثل هذا

الفن المعقد لإختلاف بيئته ونتاجه الفكري . والنحات المصري القديم الذي كان يعتبر استاذا وله تكنيكه الخاص البالغ درجة عالية من الكمال ، نجده في عهد البطالسة حين إتصل الفن اليوناني به إتصالا مباشرا كان امام احد امرين : اما ان يقلده تقليداً متقناً فيخرج تمثالاً يونانياً او يظل محافظاً على تقاليد اسلافه فيخضع نحته لمقاييسه المتوارثة ضاربا بالمقاييس اليونانية عرض الحائط دون ان يستوحي شيئاً من تلك النماذج الوافدة من وراء البحار . والدليل على ذلك ان الفنان المصري القديم في آخر ايامه قاوم لحقبة طويلة المؤثرات اليونانية رغم سيطرة اليونان على العالم القديم . فلم يحدث امتزاج ثم ذاب الفن المصري الفرعوني في الفن الهلنستي لتصبح الاسكندرية فيما بعد اقوى مدرسة في فن الجريكورومان ، فالجذور المصرية العريقة اعطت لهذه المدرسة عمقاً وبلاغة عجز عنها الفن اليوناني الروماني في باقي المناطق ، لدرجة ان اصبح اساتذة الاسكندرية اساتذة لروما واثينا .

وتأثير الفن اليوناني على روما حالة مختلفة . ذلك ان الرومان في القرن الثاني قبل الميلاد ، عند ما اتصلوا باليونان اتصالا وثيقا كانوا على درجة من التطور الفكري ، كافية لكي تجعلهم يهتمون بما كان يفعله اليونانيون . ولما كان الرومان فقراء جدا من الناحية الفنية فقد اقتبسوا الاشكال الفنية سيان كان معمارية اوتشكيلية من ذلك الشعب المقهور . قلدوا الفن اليوناني تقليدا تاما لاحد له .. لكن فهمهم ومذاقهم ظل مختلفا . وما ان مرت مرحلة التقاليد المحض – وفي نظري كانت مرحلة الخصوبة الحقيقية – حتى كان يكفيهم قرنين فقط من الزمان ، كي يشوهوا تماما الفن الهيليني ويصلوا به الى حد من العقم والجمود والسطحية . ذلك لانهم لم يفهموا ما كان عليه هذا الفن من اصالة ؛ فالشعب اليوناني تركيبة غريبة وصعبة في آن واحد ؛ طابعة العقلي من ناحية واهوائه من ناحية اخرى .

* * *

واذا تركنا العصور القديمة جانبا ، فسنجد حالة اخرى جديرة بالمناقشة ؛ وهي احدى حالات – عصر النهضة – فمع نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر وفدت الى فرنسا ريح جديدة ، اذ اكتشفت نماذج جديدة تختلف تماماً عن النماذج التي كانت معروفة وقتئذ ؛ ادخلت هذه النماذج على

الفن في فرنسا . فلاقت اكبر واسرع نجاح . اختلطت بالتقاليدالوطنية ، وما مضى نصف قرن حتى كانت فرنسا قد اقتبست حساً جمالياً جديداً. اتي اليها من مقاطعات ايطاليا، له اصل روماني قديم . وقد نعجب لهذا المزج بين امتداد للعصور الوسطى . وحضارة قديمة تبعث ثانية . فهما يتعارضان مع بعضهما . هذه حقيقة لكن عوامل معينة اوصلت العصور الوسطى في اوروبا . اياً كان اوجه الخلاف بينها وبين الثقافة الكلاسيكية لحوض البحر الأبيض المتوسط، اوصلتها كي تمر بتطور سيكولوجي مماثل لتطور الحضارة القديمة فتجد نفسها ثانية في علاقات جمالية وقيم وجدت قبل ذلك بمئات السنين ، وعلى الرغم من المظهر الفكري الذي يختلف تقريباً الا ان العقل الانساني يحفر دائماً مساره قادراً على الاستفادة من تعاليم يكون قد تلقاها عن حضارات قديمة . ففنون عصر النهضة التي كانت مستحيلة في القرن الثاني عشر او الثالث عشر اذ بها تصبح ممكنة في ايطاليا في آخر القرن الرابع عشر حين اتت عوامل نفسية وسيكولوجية مهدت لذلك . وهكذا نجد أن الآثار القديمة التي كانت تستغل وتقتلع باعتبارها محاجر يأخذون منها احتياجاتهم من الرخام والاحجار ، أصبحت نماذجاً وموضعاً للاحترام والتقدير . ثم وصلت هذه المؤثرات لفرنسا بنهاية القرن الخامس عشر، أما المانيا التي كانت أقل تطوراً فلم يظهر فيها التطور الا في خلال القرن السادس عشر .

وبشكل ما كانت اوروبا الغربية في عصر النهضة أقرب من الناحية الروحية — الى اليونان وروما القديمة عن امتداد القرون الوسطى بتأثيراته البيزنطية . فالفن البيزنطي على الرغم من أنه قد أخذ من اليونانية القديمة الا أنه مع الوقت ، صارت له روح مختلفة تماماً واهتمامات غريبة جداً عن اهتمامات الحضارات القديمة الوثنية . وما كان للنموذج الاغريقي في الفن والفكر ان يجد سبيلاً للنفاذ الى الفن البيزنطي كإستمرار للتقليد اليوناني بمظهره الشكلي . لقد كان الفنانون البيزنطيون عاجزين عن عمل تمثال يحاكي الطبيعة ويتلىء حياة . فحسهم وعقلهم لم يكن يهتم بالجمال الجسدي وحيويته . ذلك ان مثالية الجمال البيزنطي كان شيئاً آخر اذ هي ترتبط بالحياة مضحية بها من أجل حياة أخرى بعد الموت . لكن ان نظرنا بعين فاحصة فما من شيء خصب حقاً مثل ذلك الفن الذي خرج عن معايشة مشتركة طويلة للحضارة المسيحية الشرقية مع التقاليد الهلينية التي ظلت ظاهرياً مختفية ومع ذلك حية تمده بالغذاء كالجذور بالنسبة للنبات .

* * *

ومن هذه الامثلة العديدة يمكن ان نستخلص نتيجة : الا وهي انه لا يوجد

استقلال فكري او تأثر حرفي ، وإنما توجد مصاهرة وتزاوج . فاذا ما اقتبس شعب او عصر او مدرسة او فنان يوما ما أشكالاً فنية اجنبية ، وجعل منها اشكالا له ، او رجع الى اشكال قديمة له اندثرت مع التاريخ، فذلك لأن روحه تجد تجاوبا مع هذا النمط . ومعنى هذا انه يمر بنفس العوامل التي مر بها من انتجوا هذه الاشكال الاجنبية ، او مر بها اجداده . اما ، ان كان يعيش حياة مختلفة ويمر بتجارب بعيدة كل البعد عن النماذج التي يستعيرها فلن يكون عمله سوى تقليدا وزيفا من العار إعتباره كفن اصيل ، ومن الخطأ مناقشته على انه شيء مؤثر له فاعليته في مجتمعه .

* * *

وقد تستفيد بلدان نامية من آخر نتائج العلم ثم تتم عليها . لكن مع الفن يختلف الأمر . فيمكن ان ندرك بسرعة ان تجربة البعض قد لاتفيد الآخرين . فمثلا البلد الذي مازال الانتاج السينمائي فيه يمر بمراحل اولية بالكاد يستفيد من تقدم حققته بلدان اخرى . واذا ما انتج في البلد المتأخر فيلماً فسيكون عرضاً لكل نقائص المحاولات الأولى التي انتجها غيره من البلدان المتقدمة في هذا المضمار ، منذ عشرات السنوات سيكون السيناريو ساذجا ، والتمثيل زائفا والتصوير لا هدف له . لكن قد يحقق البلد المبتدىء في عشر سنوات التقدم الذي بلغه الاخرون في ثلاثين سنة ، الا أن فرقا بينهما سيستمر واستيحاء الاعمال الفنية التي انتجت في بلدان اخرى سيتكرر دون الوصول لمستواها . لهذا يجب دراسة الاشكال الفنية عبر البلدان المختلفة ، وخضوعها لما يطلق عليه بالتأثيرات والعوامل المحيطة ، وبعناية كبيرة ، لأن الظروف والأجواء المحيطة ،من البيئة الطبيعية الى التنظيم الاجتماعي، والطابع السلالي والمحن السياسية والاقتصادية ، كلها عوامل دائما تتدخل ، تتجدد أو تتغير أو تزال . كما يمكن أن توجد استثناءات . والدراسة التي قام بها الكاتب البرازيلي جوزيه ماريانو فيلهو José Mariano Filho لاتخطر على بال . رغم أهميتها بالنسبة لنا اذ هي عن التأثيرات الاسلامية في العمارة البرازيلية التقليدية – وهو يصور ببراعة هذه المشكلة كظاهرة . درس كيف دخلت الى البرازيل المشربيات وضلف وأسوار النوافذ ذات الاصل الإسلامي مع الغزو ثم الحكم الاسباني . وكيف أن هذه الموتيفات تحولت في بيئة يختلف فيها المناخ عن مناخ الشعب الغازي الذي لم تعد عقيدته إسلامية لكن روحه استمرت عربية . ومع التشابه

من ناحية المناخ الصحراوي ودرجة الحرارة للبيئة العربية وجدت هذه الموتيفات مرتعاً خصباً رغم اختلاف العقيدة . ثم أوضح تدخل العوامل الخارجية المضادة مثل المرسوم الصادر من الملك جوزيف السادس في سنة ١٨١٩ الذي يأمر بمنع هذه العناصر واعتبارها عناصر غريبة وأجنبية . وهكذا نجد ان الملك يلعب دوراً ثورياً في الفن فقد جعلهم امام امر واقع . الا وهو تغيير الطراز . وقد يكون مخطئاً في هذا لاحتياج البيئة الصحراوية والمناخ الحار لهذا النوع من العمارة. لكن هذا الطراز ذو الأصل العربي يظل قائماً في المباني الدينية كجزء من التقاليد. وهكذا تصبح الكنيسة الكاثوليكية مدافعة ومحافظة على الأشكال الفنية ذات الاصل الاسلامي .

وهنا التناقض فليس الملك هو الذي يؤكد الكنيسة او الكنيسة تؤكد الملك والاثنان يفرضان اسلوباً واحداً كمظهر لحكمها . لكن في الحقيقة ان هذا الاستمرار فرضه تشابه البيئة الصحراوية هناك مع البيئة العربية اضافة الى محافظة الكنيسة الكاثوليكية التقليدي لكل شيء متوارث .

ولنعد الى المشاكل الرئيسية لموضوعنا . دون شك توجد عوامل يمكن ان تتدخل في القواعد العامة التي تبنى عليها العلاقة بين الانتاج الفني والظروف التاريخية : من المعتقدات الى الأنظمة السياسية والاجتماعية والمهن الى اخره . ومن مجموع هذه العوامل اهمها بلا جدال العامل الذي نطلق عليه المزاج ، نقصد ذوق مجموعة ما من البشر . فالواقع انه في عصر معين يمكن لشعبين ينتميان لأصل واحد ومنطقة واحدة ووصلا الى نفس الدرجة من الثقافة ولهما نفس المعتقدات ونفس النظم والظروف السياسية . يمكن لهما ان يخلقا اعمالا فنية مختلفة اختلافاً بيناً نتيجة اختصاص كل منهما بصفات طبيعية ومعنوية تعطي له طابعاً مميزاً خاصاً به. فمثلا اذا تساءل سائل عن القرن السابع عشر في اوروبا الغربية وعن التيار الفني الذي يسيطر عليه . الاجابة بلاشك تكون تيار الباروك. وهو نمط (طراز) يعبر عن مجتمع كاثوليكي خاضع لحكم الفرد المطلق اي لسلطان الملك، غير ان هذه الحقيقة في واقعها ليست بهذا الشمول والتعميم ، فهناك اولا بلاد تعتبر مضادة تماما للباروك كالمقاطعات المتحدة البولندية وقد كانت جمهورية بروتستانتية دون قصر وكنيسة ومن ثم فلا وجود فيها لفن عقائدي او ملكي فنحا فيها التصوير للواقعية البسيطة. هذا الاستثناء نجده مؤكدا للقاعدة العامة الا وهي ارتباط فن الباروك بحكم الفرد المطلق كما يثبت في الوقت ذاته عدم سيطرة طراز ما على مكان سيطرة تامة .

وعدا ذلك وفي أوروبا الوسطى كالمانيا الجنوبية وبوهيميا والدول النمساوية وايطاليا وفرنسا واسبانيا ومع سيطرة الديانة

الكاثوليكية وحكم الامراء والملوك والأباطرة ومن يتسم سلطانهم بالاستبداد .. هل كانت الفن فعلاً في كل هذه البلاد فناً واحداً ؟؟. بالتأكيد داخل نطاق سيطرة واحدة لطراز يوجد العديد من الإختلافات فمثلاً يؤكدون دائماً ان الباروك هو التعبير الطبيعي عن الاستبدادية في الفن . وأنه في أية عصر كانت الحقيقة المسيطرة فيه هي إستبدادية الفرد كما قلنا . ربما إنطبق هذا على المانيا لكنه لايصح مع فرنسا ذلك ان الاستبدادية قد تواءمت في فرنسا دائماً مع اتجاه الى الكلاسيكية . ففرنسا التي كانت تحكم بسلطة مستبدة في أوضح مظاهرها ، كان فن الباروك أقل وضوحاً فيها من الدول الكاثوليكية الملكية الاخرى . يفسر ذلك بان الإستبدادية تميل نظراً لتكوينها ان تخبيء نفسها وراء مظهر براق وكان الباروك هو التعبير عن هذا المظهر الاستعراضي للسلطة ، أما في فرنسا فكان الامر على العكس من ذلك اذ ان الملكية المطلقة فرضت نفسها وبطريقة مباشرة على النظام الذي يجعلها تسيطر . فنحا الفن نحو الكلاسيكية ، الا أنه لايمكن اغفال واستمرار ظواهر فنية اخرى للباروك بفرنسا . فمثلاً في عصر لويس الرابع عشر وجد مايجعلنا نستشف سيطرة الباروك لاتتلائم على الاطلاق مع التقشف الكلاسيكي الواضح في الاسلوب حينذاك . فنقرأ مثلاً أنه رغم النجاح الذي لاقاه راسين وبوالو ، فقد صادفا منافسين اقوياء أقل منها نقاء وصفاء وأكثر منها زخرفاً . وذلك يكشف عن ان انتصار الكلاسيكية لم يكن أمراً سهلاً وانما كان نتيجة كفاح واختيار واع مدرك لعبقريات تعدت قدراتها الفنية كل اسلوب ، ورغم ملائمة كل الظروف لميلاد الاسلوب الكلاسيكي كمطابقة للأفكار الملكية المطلقة في فرنسا وجد مايقاومه ، وحتى مع انتصار هذا الاتجاه القاسي للتقليد الوطني أستمر تيار الباروك كعنصر يقلل من حدة هذا الاتجاه ويخفف من الخطوط المستقيمة في الأسلوب الكلاسيكي ، فاعطى المرونة بانحناءات كما يتضح على واجهة قصور ذلك العصر ، كذلك نجد ان تطور الاشكال التي قاومت وبقيت من عصر النهضة ، محتفظة بطابعها تحوي من ثم تبايناً واختلافاً ، رغم تماثل الظروف التاريخية لدويلات اوروبا من وحدة دساتيرها السياسية الى معتقداتها الدينية .

فلقد كانت البلاد المتميزة تختار من بين هذه المظاهر المظهر الذي يبدو اكثر ملائمة لها ولظروفها التي ادركناها الآن او التي لم ندركها بعد . تختار منها مـا يلائمها طبقا للتقاليد والمزاج والعبقرية الفردية لفنانيها ثم تكسبها المذاق الخاص بها . ومن رأينا ان تاريخ الفن يمكن ان يخبرنا بالكثير عن الجذور الفكرية

العميقة للشعوب وطرق تفكيرها حتى توصلت الى اسلوب معين قومي إرتبط بمجتمعاتها وظروفها .

ولكي نصل لنتيجة مفيدة أي مؤكدة يجب أن نتفحص بعمق الامور من البداية تاركين جانباً آراء غيرنا من السابقين . نبدأ مثلاً دراسة علمية وموضوعية لآثار عصر من العصور ثم نحاول استخلاص التاريخ الكامل الصحيح منها دون اكتراث بالنظريات الكبرى أو الأحكام الجمالية المطلقة ، فالذوق الذي يتلاءم مع الحاجة يمكن أن يتأتى وينمو بمثل هذه الدراسة الفردية . لكن ماذا يهمنا في هذه الدراسة ؟ اننا اذا ما وجهنا طاقتنا الى المعرفة التاريخية الصحيحة للفن ، قد نستخلص من تاريخ الفن تعاليم غاية في النفع والرصانة عن أذواق وأفكار كل عصر ، وعن عبقرية كل شعب ، وعن تعارض أو توافق الطباع . ، ولهذا فمن الأفضل والمرغوب فيه وفقاً لما أدلينا به ألا نلتصق بتلك الانماط التي قد تكون قد فرضت علينا من دراسة غير سليمة أو نتعصب لها ، أو لافكار معينة ، وذلك كي نخلق مقياساً صحيحاً للفن ونمطاً تسير عليه . فالاهتمام الحالي – بالنسبة للمشاكل المتعلقة بالفن لن يحل أبداً محل تعليم ينهض على الاسس السليمة والتأمل الذاتي للاشياء والامور . ومثل هذا التعليم أو الترويض ضرورة ملحة ، ذلك انه يحل محل الشك والتخمين والتسليم بالافكار الشائعة أو المفروضة ، وقد نكون غير مؤمنين بها – ولا ندري أصلها أو مرجعها ، وربما تكون خاطئة . يحل بدل ذلك كله مقياس مبني على المنهج التاريخي الصحيح الذي يخضع للمنطق . ومن الملائم كذلك أن نفسح في التاريخ العام مكاناً صحيحاً للفن باعتباره المصدر الوحيد لمعرفتنا بالانسان ، أو الأصوب أن ندرس التاريخ من خلال الفن كما حدث مع الاساتذة الكبار للتاريخ .

* *

ولنرجع الى موضوعنا الأصلي فننتقل الى الفن المعاصر حتى نتمم هذا الكلام . اننا نلاحظ الآن أن الفن يكتسب رويداً رويداً إستقلالاً مطلقاً رغم محاولات ميئوس منها لفرض تيار موحد لما يسمى بالفن القومي . دون ادراك سليم لواقع اجتماعي او تاريخي . لقد تحرر الفن من كل المعتقدات والرواسب التكنيكية أو الاجتماعية ومن التقاليد . وقد يرى البعض في ذلك انحطاطاً ودافعاً للانهيار . ومن رأيي يجب ألا نترك الحكم في ذلك للمتعصبين أو للدعاة أو للمتشائمين فقط ، اذ نخشى أن يحملوا الفن اكثر مما يحتمل ، مدعين أن الفنان فقط هو الذي غالى في التحرر من أي عقيدة فكرية ، وبهذا فقد اتجاهه الموحد ووحدة اسلوبه . وإن إنطلاقه هكذا دون روابط أو حدود قد تؤدي به الى الفوضى

بمعناها الصحيح ، فما من شيء يسومه أو قوة تحد من جوحه ، وقد نوافقهم ، لكن هذا لايعني أننا قد فقدنا الامل في حرية الفن وسطوته ونفوذه ، بل العكس ، فمع التعبير الحر المنطلق الكامل بكل ما به من تشويش، قد يتبلور الفن حتى يصبح تعبيراً عنا ، وسمة لعصرنا وعنوانا لتمردنا .

وكيف يتأتى للفن استقرار مع ظروف مثل هذه الظروف ؟؟.

أضف إلى هذا ما يصل الينا عن الثورة العلمية والفكريةالتي تتطور باستمرار. فنحن نرى في احد فروع العلم كفرع الرياضةالبحتة أن العلماء بالنسبة لحقل النسبية وعلاقتها بالفراغ ، عدوا في البعد الرابع ثم البعد الخامس ثم في السادس والسابع ، في مدة لاتتجاوز العشر سنوات . وفي الوقت نفسه يحز في انفسنا أننا في مجتمعنا النامي مكبلين بقضية سياسية معقدة ، قضية تسيطر علينا حتى تكاد أن تمنعنا من اللحاق بأي تقدم علمي أو فني ، فقد دخلت الانسانية بوجه عام منذ قرابة قرن في مرحلة تحول تعدمن أعمق واخطر المراحل ، بل من الممكن أن نعدها ثورة اكثرمن ان نعدها تطوراً عادياً. هذا الانقلاب العام أسرعت به أزمات الحروب العالمية البارزة لتحطيم كل ما هو موجود من اسس ومعتقدات وافكار ، حتى كاد الفنانون ألا يعرفوا في أي شيء يفكرون .

ولم يعد في مقدورهم أن يتخذوا من هذه الفوضى مثلا أعلى مشتركاً على قدر من القوة والثبات الكافي لقيادة الجماهير وارشادهم . فلا وجود لما يمكن مقارنته بالمعتقدات التي سيرت المصريين القدماء وجعلتهم يتحملون خلال آلاف السنين الصدمات وحياة تكاد أن تكون ممة وقاسية ، ورغم هذا لم تعوقهم في بناء حضارة من الصعب مقارنتها بأي حضارة اخرى . ولا شيء بديل للاحساس العميق بالحياة لدى اليونانيين القدماء . كما لم يحل شيء مكان الايمان بالعقيدة الاسلامية أو المسيحية في القرون الوسطى سيان في الشرق أو الغرب . أو الايمان بالمثل العليا الثقافية في المرحلةالكلاسيكية الفرنسية خلال القرن السابع عشر . أو حتى شيء يصل الى الايمان بالعقل والتقدم الذي كان سمة القرن الثامن عشر . يبدو أن الفكر الانساني منذ الرومانسية . قد حاول وجرب كل شيء . ونفض يده وهجر كل شيء . وكان أن تأثر الفن بذلك فلم يكن أمامه بد من تقبله لكل فكرة تعرض عليه . لاشيء الا الكي يغيرها في اليوم التالي . مادام يرى العلم يجانبه ينقض نفسه يوماً بعد يوم . وحتى . لو سلمنا أن المحنة السياسية التي نعيشها في المنطقة كفيلة بأن توحدنا فكريا إلا أنه لايمكن لنا أن نلغي تلك الارضية التي يحددها عدم الاستقرار والتي نقف عليها نحن في الشرق الاوسط خاصة والعالم عامة . ومن الطبيعي أن تنعكس مثل

هذه الفوضى الناتجة عن عدم الاستقرار والتي هي سمة القرن العشرين أن تنعكس في الفن بتتابع المدارس والمحاولات وبتعايش كل الاتجاهات . ومن البديهي أن ينعكس هذا في المحاولات الفنية بالمنطقة عندنا . وليس هذا سبباً كي يتطرق الينا الشك في ان الفن قد ينهار ويسقط. فالفن باق ببقاء كفاح الانسان، رغم أنه في الحال الحاضرة غالباً مانجد أعمالاً فنية متباينة دون وجود لنمط أو أسلوب يوحدها . والمؤرخ يشاهد الإنتاج الفني يغلب عليه الطابع المتقلب دون أي ترتيب أو ثبات أو وضوح . وعليه كشاهد أن يشحذ دائماً فكره مستعيناً بكل ماقرأه وتعلمه وقد يضع في اعتباره أنها ليست أقل أو أكثر من (خبطة) . لكن لاشك أنه بين هذه المجاميع من الأعمال التي تبدو أمامنا كفوضى . يوجد مايبشر بنمط أصيل . ويمكننا القول بثقة وجرأة أنها ليست تقليداً بقدر ماهي تدخل في نطاق محاولات فنية جادة ومخلصة وصادقة لفنانين تعقدت شخصياتهم بفشلهم في اقامة روابط بينهم وبين مجتمعهم — أو لاقتناعهم أن النجاح يلبني دائماً على « فنزحة » وادعاء من جانب جهلة ومهرجين يسيطرون . ونحن بكوننا نعيش الوقت لانستطيع بسهولة أن نحدد نوعية التيار الفني الذي سيتضح بمراحله الثلاثة بعدئذ . إن المسألة مسألة زمن .

* * *

ان فن عصرنا سوف يخرج مثلما حدث في العصور السابقة من ضرورة يحددها القلق ومن الاحتياجات المادية والروحية المشتركة بين الناس جميعا في تلك المحنة التي نعيشها . اما المحاولات التي تبذل فتفرض علينا مثالية معينة من الخارج دون ان تنبع من اعماقنا او تحاول ان تملي وجهة نظر ما في الانتاج الفني فمصيرها الفشل فليس لنا الحق في المناداة باسلوب ما وإن اكثر الدول استبدادا وتحكما لا تستطيع ان توجد او تفرض فنا رسميا مهما كان الايمان بأنه حقيقي ، والمناخ الذي يرفع فيه الشعار لقيام فن موحد للدولة او فن قومي ، هو بالضبط كالعملة ذات الوجهين ، مثلا ، في الوقت الذي كادت فيه ان تختنق برلين بفن موجه من الدولة ، كانت كذلك المناخ الملائم لإيضاح فرديات متعددة من الفنانين الذين قادوا بعد ذلك كاساتذة الفن المعاصر . ذلك ان الفن لا يولد الا من توافق بين الجمهور والفنان ولا وجود لنظرية تفرض انتاجا جماعيا فمثل هذا الانتاج الجماعي يخالف ويضاد فرديتنا وحريتنا الشخصية التي يبنى عليها كل الخلق الفني .

سوف يوجد فن جديد خاص بنا ذلك عند ما يخلق الفنانون تحت ضغط الظروف النفسية اعمالهم الفنية للتعبير عن عقيدة تنبع من اعمالهم ولا تملى عليهم، عقيدة اوجدها الاحساس الجماعي بالمحنة التي نعيشها وحاجتنا بان نشعر ببعضنا أكثر من هذا، وعن امان نشترك فيه مع معاصرينا في العالم اجمع. والتاريخ يعلمنا ان العمل الانساني يصبح اعظم واكثر، دواما اذا ما قرب من الناحية التكتيكية من الكمال. ولا يقاس الفن أبداً بعشرات السنوات ويتخذ مساره دون احتياج الى وصاية.

وهذا ما يجب أن نتذكره ونتذكر كذلك انه يتحقق كل شيء في اتصال الفن من الناحية النفسية بالعاطفة ويمثل اعلى صادق وحقيقي.

• • •

حول موضوع الفن والمجتمع

الدكتور محمد عزيزه

إن موضوع الفن والمجتمع موضوع شائك ذو ابعاد لا يمكن للمفكر ان ينتهي من البحث فيها إلا إذا عمد إلى عموميات مبتذلة يلوكها الخاص والعام ولا توصل إلى اي جدوى .

لذا فضلت أن أطرح عدة مشاكل وتساؤلات حتى نفكر في أبعاد هذا الموضوع الحيوي .

سأعرض عليكم مشكلين ، وثلاثة تساؤلات ، وأربعة شروط .
مشكلان يعترضان الجمهور العربي عندما يريد تحليل فنه والارتباط به جذرياً .

مشكلان

١ ـ المشكل الأول : مشكل التقييم الصحيح :

لا يوجد في التاريخ العربي تيار فكري جمالي Unepenée esthétique مكتمل وقائم بذاته بل توجد هنا وهناك بعض التلميحات العابرة الى فنية الشيء او الى جمالية الشيء الآخر . وحتى ابن خلدون الذي طرق ابواباً فكرية عديدة فهو لم يتكلم عن الفن الا بصبغة اعتراضية لما دقق في تقييمه للفن المعماري ، وكان هذا التقييم ساذجاً يعاكس كل ما جاء به ابن خلدون من تفكير ثوري ثاقب في جميع المجالات الأخرى التي طرقها .

ولقد نتجت عن هذه الحالة نتيجتان :

أ ـ عدم وجود تقييم تحليلي نقدي للفن عند العرب من اوائل تاريخهم الى عصرنا هذا ، رغم ظهور بعض البوادر الطيبة التي ظهرت في البلدان العربية « د . بهنسي في سورية والسيده توني مراني مليحي في المغرب والناصر ابن الشيخ في تونس » .

ب ، الامتثال في تحليلنا لفننا الى المقاييس التي فرضها الغير في تحليله لمقاييس فنه (من جراء الاستعمار الظاهر او الباطن ـ الماضي او الحاضر) . الشيء الذي جعل البعض يقول : « ما أجمل هذا العمل انه يشبه عمل فلان او فلان » (وفلان هذا في جميع الحالات اسم رسام غربي شهير) .

وينجر عن جميع هذه المعطيات عدم وجود رابطة النقد التحليلي بين الفن وجمهوره في العالم العربي .

يجب اذن ان نخترع لأنفسنا مقاييس ذاتية نصل من جراء استعمالها الى تحليل شخصي لفننا يجعلنا نحث جمهورنا على ادماج مفهوم الفن في تيارات التفكير الحي الذي به نكوّن حضارة واعية .

٣ ـ المشكل الثاني : تلويث الذوق العام :

ان فترات الاستعمار التي تلاشت سياسياً أو تكاد ، تتواصل حضارياً في شتى الميادين ، وفي الميدان الفني والثقافي بالخصوص . فلقد حتم علينا الآخرون النظر الى تراثنا نظرة خاصة مغلوطة ، فأخذنا نترنم بمحامد [الفن الساذج] وبثراء فلكلورنا متناسين ملتزمات العصر الراهن ، والتيار الجارف ، وتغنينا بالبدوية و «بفاطمة الحلوة do dolie fatma وبالمناظر الفريدة « Pagsage typiques » ، وتناسينا تراثنا الحق وواقعنا المر .

اذن يجب بعث ثورة ذوقية في العالم العربي حتى يلتحم الذوق العام ومقتضيات تاريخ فنه وتعبيرية فنه الحاضر المرتبط بمعطيات زمانه والعالم الذي يعيش فيه .

ثلاثة معطيات

ثلاثة معطيات مغلوطة تعرقل التصاق الفن العربي بجمهوره :

١ً) فكرة اللوحة والرسم المسندي :

ان اللوحة بمفهومها الفلسفي الذي بلوره نظرياً الكاتب [ألبرتي Alberti] والذي بمقتضاه يمكننا ان نعتبر اللوحة نافذة مفتوحة يلقي من خلالها الناظر نظرة خارجية « أجنبية » ، هذه النظرية الفلسفية بعيدة كل البعد عن ذاتية الفن العربي الإسلامي ، الذي ما انفك يبحث عن ازدواجيته في الشيء ، فخطت الحروف فوق الجدران ورسمت الأشكال فوق الأقمشة وصورت المشاهد في طيات الكتب .

فجاء الفن العربي الإسلامي فناً محشوراً في الأدوات الاساسية للحياة اليومية ، وهذا مايغاير تماماً نظرية اللوحة « النافذة » التي يرتكز عليها الفن الغربي .

٢ً) تنظيم معارض في قاعات مغلقة :

والمشكل ظاهر ، ويستنتج مما سبق ، لقد شيدت هذه القاعات في الغرب لتأوي « اللوحات النوافذ » ولتقدمها للنظرة الخارجية التي يلقيها جمهور جاء خصيصاً ليتمتع جمالياً بأشياء جذابة ولكن غير عادية .

فهل على قاعات العرض عندنا أن تؤدي نفس هذه الوظيفة لجمهور عربي لم يتعود على طريقة في الحس مثل هذه ، بل تعود على أن يجد علاقة مادية مع فنه المحشور بالجدار ، وفي ديكورات حياته اليومية ؟

٣) السوق البورجوازية للبيع والشراء :

وهذا أيضاً استنتاج منطقي عن وضعية فلسفية وفنية واقتصادية واجتماعية عرضها الغرب اثناء تاريخه .

فهل لنا ان نقتفي خطاه في إيجاد سوق للفن وتراء الأثرياء يحتكرون اللوحات، في عقر ديارهم ونحن نحاول بناء مجتمع طلائعي .

أربعة شروط

لكي يقع اندماج حقيقي وفعال للفن العربي في مجتمعه يجب توفر أربعة شروط على الأقل . وبأية طريقة ؟!.

١ ــ الشرط الاول : تصحيح لوضع الفنان في مجتمعه :

الفنان خالق حضارة وثني يتقدر بالجديد ، ليس هو جنديا مقيداً بالتزام مضبوط ، ولا هو هامشي يسبح في دنيا الخيال و « الفن للفن » يجب علينا أن نتجاوز مشكلة « الالتزام وعدم الالتزام » التي أكل الدهر عليها وشرب . إذ ليس على الفنان أن يلتزم في اطار محدد ضيق وأن يخدم مصالح فئة سياسية أو اجتماعية ولو كانت ثورية تقدمية . لأن للفن أبعاداً كالية une viséed'absdu يتمم ذاته بالتطلع اليها ، وليس له أن يضع باديء ذي بدء نصب عينيه جدواه الاجتماعية ، لأنها حاصلة اما بصورة ايجابية أو بصورة سلبية .

فذا يجب علينا في العالم العربي أن نتبين حلا لمشكلتنا الفلسفية . الاولى (أزمة الكمال crise de l'absolu) لأن لا اكتمال بدون فكرة الكمال ، تلك الفكرة التي ظهر من جرائها الانسان (البروميثي) والتي عذب من أجلها (غاليلي) واضطهد كل باحث عبقري يتقدم عصره فينبيء بغيبه وبأبعاد حياته الراهنة .

٢ ــ الشرط الثاني : ادماج الفن في الحياة اليومية :

يجب على الفن أن يقتحم جميع ميادين الحياة الاجتماعية فيحشد نفسه في اللافتات والاعلانات الجدارية وفي النسيج الملبوس والأواني الصناعية والعمائر والحدائق العمومية

الخ . انظروا الى اعمال الفنانين المكسيكيين على جدران المنظمات الرسمية والجامعة المكسيكية بمكسيكو . وبصفة أعم يجب على الفن أن يثبت نفسه في سياق الحياة العادية كيلا تحصل قطيعة بينه وبين جمهوره .

٤ ـ الشرط الرابع : السهر على دراسة وتدريس الفن العربي بصفة عامية متحررة من القوالب الموروثة

حتى يسلم الذوق العام وتتكون تقاليد فنية صحيحة .

هـــذه بعض انطباعات وخواطر سقتها في قالب تساؤلات لأن البحث والتفكير بطبعهما لا ينتهيان .

تونس

الفنون التشكيلية والمجتمع

محمد خدة — ترجمة : سعيد القضماني

يبدو انه ، خلال هذه السنوات الأخيرة ، اخذنا نعي اوضاعنا في العالم العربي ، وان هذا الوعي آخذ في الازدياد في جميع المجالات ولن ننتقص من شأن المبادرة الموفقة التي قامت بها مجلة « المعرفة » اذا أكدنا ان هذه النصوص المتفرقة والتي جمعت الآن ليست هي وليدة الصدفة .

هذا اللقاء نتيجة حتمية لوضع راهن وملح ، فضلاً عن ان المشاكل التي سنعالج هنا انما تشكل جزءاً من كل ؛ ذلك ان الفنون التشكيلية لا تنفصل ، في مضمونها وفي شكلها أيضاً ، عن الملامح العديدة لعصر من العصور .

انها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالاوضاع الاجتماعية لشعوبنا المجيدة ، وبالحركات والنزاعات التي تحرك هذه الشعوب ، وترتبط

بالعلاقات القائمة بين الطبقات وبنضال هذه الطبقات ، كما ترتبط ، بالطبع ، بالآراء التي تنجم عن كل ذلك او في جميع المجالات السياسية والفلسفية والدينية ،

الفنون التشكيلية في انعكاسات ، ولكنها انعكاسات متناهية التعقيد. ذلك ان التقاليد وثقافة الماضي ترمي بكل ثقلها على اشكال الفن الجديدة . ويبدو ذلك واضحاً في بعض مراحل التغيير ، عندما يحاول الفن « العودة الى الينابيع » ينشد ، عبر الماضي صفاء اسطورياً .

وتتغذى الفنون التشكيلية ايضاً من المبادلات والتأثيرات الشديدة حيث يلعب المناخ دوراً خاصاً .

ولن ننسى الازدواجية في وضع الفنان فهو مواطن في أمة ، ينهض بالواجبات او يتعرض لضغوط التي يفرضها المجتمع بالضرورة ، وهو من جهة أخرى مبدع ثقافة من خلال تطلعه المتفرد .

ويعني ذلك ان الفن لا يمكن ان يكون ، في مرحلة تاريخية معقدة،متشابها ابداً.وهذا الجزء من العالم الذي يهمنا اليوم ، هذا العالم العربي ، الخارج من ليل طويل ، قد تعرض بصفة خاصة لهزات كثيرة خلال عشرات السنين الأخيرة . فقد وجهت ضربات قوية الى ثقافته وفنونه ، كما بدلت من عاداته واخلاقه ، وحتى من حدوده .

ان التحليل التاريخي للعوامل الحقيقية التي ادت الى انهيار هذه الامبراطورية الفخمة مازال في حاجة الى من يتصدى له . نحن نعلم انه عقب عدد من التجزئات تعرضنا الى الغزوات والى الوان من الاستعمار كان آخرها الاستعمار الغربي الامبريالي وهو اشدها شراسة واكثرها اضراراً لأنه استعمار يسير وفق هدف محدد .

بعد هذه الأحداث ، بدت فنون شعوبنا وقد أصابها وهن شديد ، وردت في بعض المناطق الى ركام ، أو الى ماهو أسوأ ، إذ قضي عليها في مناطق أخرى قضاء تاماً .

فهذا العالم العربي الناهض قد حقق اذن دخولاً مأساوياً الى رحاب العصر الحديث.

لقد وجد نفسه في خط المواجهة أمام حضارات متقدمة ، وأمام ديناميكية الآراء والتقنية الحديثة التي تطبع أواخر القرن العشرين بطابعها .

هذا هو اذن ، وباختصار شديد ، الوضع التاريخي للعالم العربي، ولكن ماهي المجتمعات التي تعرضت لهذه الهزات ؟ وما هو الدور الذي تلعبه هذه المجتمعات في مجال الفنون التشكيلية ؟.

ولما كان مفهوم المجتمع مفهوماً عاماً جداً ويشمل حقيقة واسعة جداً ومجردة جداً ، فسوف نقصر موضوعنا على مجتمع واضح

محدد : المجتمع الجزائري بجميع ماينفرد بـه من خصائص وميزات .

ان حرب التحرير الوطني التي قامت به بصفة رئيسية ، أكثر الطبقات فقراً (من عمال وفلاحين) قد حملت الى المسرح السياسي بعد نيل الاستقلال ، طبقة جديدة يقف في مواجهتها الكادحون من العمال وعـالم ريفي يشمل غالبية المواطنين .

وهذا التقسيم ، مع أنه كلاسيكي ، الا أنه نظري مع ذلك ، اذ يجب الأخذ بعين الاعتبار أجزاء متاوجة تسبب كل هذا التعقيد في مجتمع من المجتمعات ، ومن المؤكد أنـه يصعب ، في اطار هذا الحديث ، الدخول في التفاصيل ، ولن ندخل في حسابنا إلا هـذه المجموعات الثلاث الكبيرة للتعرف على أثرها في الانتاج الفني .

ولهذا الانتاج قطاعان ، الفن التقليدي ، وهو بدائي جداً ، والتصوير الذي هو في تفتح كامل .

الفن التقليدي :

تعود النهضة الحقيقية للفن الاسلامي ، من زخرفة وغيرها ، الى حوالي سنة ١٩٣٠ ، إذ عندما قامت في الجزائر الخلايا السياسية الأولى التي انخرطت في استمرارية المقاومة الشعبية وكانت حتى ذلك الوقت دون اسم معروف وسرية أيضاً ، والتي مدت جسراً الى النهضة في العالم العربي . وبالانتقال من الحركة الاصلاحية الى الحركة القومية ، فقد أعـاد المثقفون الجزائريون طرح موضوع ثقافة المستعمر وتحدثوا عن الاستقلال كما أكدوا بقوة انتماءهم للعروبة .

ان الارتباط الموفق بين الرائدين الأخوين رسيم وبين وضع تاريخي اتصف ، بشكل خاص ، بالديناميكية والوضعية ، هذا الارتباط قد أعطى انطلاقاً مبدعاً لحركة الزخرفة من الفن الاسلامي .

أما الآن فان الأمور تسير ، وبالأسف ، في اتجاه آخر ، فتلامذة هذين الفنانين الرائدين تبع مقلدون ولا يبدعون ، يكررون ويعيدون الموضوعات نفسها من قصص الحنين الفارسية ، كما نشاهد ، منذ بضع سنوات صور ألمراكب التركية القديمة ، وللفرسان العظام ، وللأميرات مع الغزلان ، هذه اللوحات التي لا تعد ، من عصر الطائرة التي تفوق سرعتها سرعة الصوت ، متأخرة في الشكل فحسب ، بل هي متخلفة في المضمون أيضاً .

ويرجع السبب في تخلف هـذا الفن وعدم مسايرته الحياة المعاصرة الى فئة محافظة في المجتمع تود ، باسم حركة تطهيرية ضيقة الافق ، تسلق الزمن من اجل عودة مستحيلة الى الينابيع .

لذلك نجد ان بعض الرسامين قد انضموا الى هذه الحركة المزيفة وشاركوا فيها حيث

رد الماضي الى اسطورة فران عليه الجمود ولم يعد للتاريخ اية صلة بالزمن الراهن .

التصوير

القسم الأكبر من مصورينا تبنى التصوير على الحامل ، وهو تكنيك غربي أدخل الى الجزائر عن طريق الاستعمار الفرنسي ،وهذا الشكل من أشكال الفن الذي صار من عاداتنا يعد مكسباً أكيداً . ولكن ما هو الثمن الذي دفعناه في هذا المجال ؟

لقد اخذ الاستعمار، بعد عمليات التخريب والنهب المنظمة ، أخذ يمارس عملاً منهجياً للحط من شأن فنوننا . فكل تظاهرة للفن تقام على الأرض الجزائرية ستقابل ، مهما كان شكلها ، بالاستهانة بها والتنكر لها ، ذلك ان فنون المحكومين اذا لم تندرج في مقاييس الفاتحين ، فلن تتعدى الفنون التزينية المتأخرة .

والنهاية المنطقية لهذا الوضع حلول الرؤية الخاصة للمستعمر مكان رؤية أهل البلاد . وهكذا تحقق انتشار الفكرة الغربية واصبح التصوير على الحامل هو التعبير المثالي للفنون التشكيلية .

وهذا الحلول لشكل من الفن مكان شكل آخر لم يمر دون إدخال مفاهيم جديدة للفن خاصة بالايدلوجية البورجوازية الاوروبية والتي تأقلمت في بلدنا ، وعلى ذلك يكون الاستعمار قد نجح ، الى حد ما ، في محاولته.

والانتاج الفن ، اليوم ، منوع جداً في الجزائر : فهو فطري ، انطباعي ، تعبيري، سيريالي ، تكعيبي ، تجريدي . ويمكن القول دون مبالغة ، ان سوق الفن سوق رائجة مزدهرة ، ولكن هذا الرواج ليس دليل صحة للفنون التشكيلية في بلادنا ، بل ان الامر لعلى النقيض .

اننا نشهد ظاهرة الاستهلاك العجلات تمارسه فئة من البورجوازيين قليلة الاهتمام بقيمة الانتاج الفني ، ذلك ان هذه الفئة التي تسلقت حديثاً واغتنت منذ أمد قريب ، تفتقر الى تقاليد ثقافية اصيلة . فهؤلاء المستهلكون المتميزون هم الذين يحتكرون القسم الاعظم من الانتاج الفني للبلاد ، كما يحتكرون الثروات الاخرى .

هذا الوضع لا يخلو من خطر يصيب الفنون التشكيلية ، فالطلب الاعتباطي يستلزم العرض الرديء .

وهكذا اكثر تصوير الطبيعة الصامتة من أثمار وأزهار . ومن التفاصيل المميزة لهذه اللوحات انها اتخذت لها على الدوام خلفية وسنداً شيئاً من الصناعات اليدوية ، كحصير أو قماش من صنع البربر ، او سجادة من جبل ادريس ، او صندوق من صنع القبائل ، او صينية منقوشة من تلسان .

والهدف من وجود هذه التحف في اللوحات هو خلق جو محلي ولكي تخلع هذه التوابع والملاحق الصبغة الجزائرية ، بأهون سبيل ،

على أعمال ، هي في الأصل ، ذات قيمة فنية محدودة .

وهذه الرؤية المصطنعة لم تكن مظهراً من المظاهر التي يصنعها الاجانب فحسب بل ان عدداً من مصورينا أخذوا الدور منهم ، واخذت صور الفرسان والراقصات الموشومات والموسيقيين التقليديين وغير ذلك من المشاهد « النموذجية » ، أخذت تملأ جدران صالات الفن . واننا نجد فيها الاهتمامات السابقة نفسها ، فالملامح الظاهرية والسطحية للفولكلور ، سواء في الطبيعة الصامتة او في المشاهد الأخرى ، هي التي تخلع على هذا الإنتاج موضوعاته وألوانه ومداه .

النزعة الشعبية

هناك مصورون آخرون يعلنون عن انفسهم ، بكثير من الاندفاع والحمية ، بانهم ينتمون الى « الشعب » والى الثورة الشعبية ، هؤلاء يستلهمون الفولكلور أيضاً .

فالنقوش المتنافرة والرسوم الشوهاء تذكر ، مع الأسف « بصور ابينال (١) » . وهذا الانتاج حيث « للفجاجة » الصدارة على « الكمال » وحيث كل تناسق وتناغم ينظر إليهم كشيء اضافي لاغنى فيه ، هذا الانتاج هو التصوير المثالي في نظر الشعب وله كيان مستقل تبدو فيه المشاعر والاذواق خشنة عنيفة جوفاء .

حتى ان هؤلاء المصورين كانوا يعتقدون بأن عليهم استخدام الحصر والاقمشة كاشياء مساعدة في التصوير ، لأن هذه الادوات المتواضعة تجعل انتاجهم ، حسب اعتقادهم ، اكثر شعبية .

هذا المنحى ليس بجديد ، وانه ليرسخ أقدامه بصورة نهائية ، وهو انحراف مستحكم يتأتى عند هذا الانتقاص من شعب يراد له ان يكون عظيماً .

التصوير الوطني

خلال السنوات الأولى التي اعقبت الاستقلال ، هيمنت الفكرة الوطنية بالطبع على كل رؤية ، فجميع المصورين تقريباً انتجوا مشاهد تتصل بالثورة (ابطال ، شهداء ...) ولكننا نجد ان هذا الاتجاه مازال مستمراً ايضاً بعد انقضاء عشر سنوات ، وأصبح طابع المناسبات في هذه المشاهد التي لاتجاري الزمن طابعاً أكيداً .

وهكذا تستخدم اثارة المشاعر النبيلة لترويج انتاج مشكوك في قيمته .

الفن القطري

قبل ان تنشأ وتترعرع تعابير « الفن الخام » او « الاداء العفوي » فقد « اكتشف »

(١) مدينة افرنسية مركز الصور الشعبية منذ القرن الثامن عشر .

الاستعمار الاوروبي خلال فتوحاته للأراضي الفنون التي تدعى بالبدائية والفنون المحلية التي هي ، بالضرورة ، فنون فطرية ، عفوية ، فجة .

ونجد، في أيامنا هذه ، من ازدهار السياحة قد مكن لهذه النزعة الاوروبية ، واعتبرت بلادنا أرضاً مؤاتية البلدان الصناعية . فكان كل سائح يفد الينا يحمل فكرة مسبقة في ان يجد الطبيعة والناس والفن في وضع بكر ، وحشي ، خام .

ويستتبع ذلك ازدياد الطلب على الانتاج ذي الطابع العفوي . ويقابل ذلك رواج مقلق لسوق الفن الفطري . ولن نفصل في الدوافع العديدة والخادعة التي دفعت الى ازدياد هذا الطلب ويكفي ان نشير الى هذه النتيجة : ان عدداً من المصورين قد شجعهم هذا الاقبال ووطدوا اقدامهم فوق أرضية من الانتاج الطفولي الفج على حساب فن متقن راشد . وهذا يتجاوب مع الفكرة العزيزة على الاستعمار والتي تقول : اعطونا المادة الخام وستزودكم بالمصنع المتقن .

* * *

هناك بعض الملاحظات حول مجمل هذا الانتاج . فالواضح ان ظاهرة التصوير الذي له طابع « المناسبات » تتجاوب مع مسلمة واقعية ، فهذه الآثار المتواضعة تنتج بكثرة وتستهلك بكثرة . ويبدو ان هناك تجاوباً بين المنتجين والمستهلكين وتوافقاً في الدوافع وفي درجة الثقافة . وعلينا الاعتراف ، دون محاولة استنفاد مجموع العلاقات الجدلية الخاصة والمعقدة التي تحدد هذا الوضع للاشياء ، علينا الاعتراف بان الطبقة الاجتماعية المسيطرة تحتضن ، على وجه العموم ، فنانيها الخاصين بها وتحولهم الى مرايا تعكس اهتماماتها ورغباتها وحاجتها للظهور . ثم ملاحظة اخرى : ان هذه الفنون التي تتصل بالحضارة الاسلامية والتي تجمدت ، وهذا الفولكلور الذي قدس واصبح بسرعة واتساع « فناً شرعياً » وهو آخذ في التقهقر ، وهذا الشعب الذي هو مثالي حيناً ، ويرتد حيناً آخر الى كيان فطري مبسط ، كل هذه المظاهر هي ، في الحقيقة ، نتائج وضع تاريخي ، ولكنها ، تنحدر أيضاً من أفكار ذاتية جعلت الماضي ، على حساب حاضر حي ، جعلته اسطورة وبذلك حنطته ، كما جعلت الشعب يرى دوماً في مرحلة ماضية من تاريخه ولا يرى في حركته الدائبة . وفي حقيقته المعاصرة .

واعيدت كذلك « رؤية » الماضي القريب وحرب التحرير وكان التزييف ، في حالات كثيرة ، طابع هذه الصور .

هذا ولا يمكن القضاء على الأزمة التي تعانيها الفنون التشكيلية ، وحكومتنا مدركة لها ، إلا بالأخذ بالآراء الملائمة التي قد سبق ان اشرنا اليها .

يجب، من أجل ذلك ، جعل الثقافة قضية تهم الجميع ، حسب معطيات موضوعية وعلى اتساع قاعدة ديمقراطية . فالشعب الواعي حقاً هو وحده الذي يكون على مستوى الحفاظ ، في آن واحد ، على قيمه التقليدية وعلى ابداع فن جديد يتغذى من الثقافة السلفية ومن الحقيقة الوطنية الراهنة . فن منفتح لكل التيارات والمؤثرات ، تيارات العالم العربي التي ندعو اليها بالحاح ، وايضاً تيارات الحضارات الاخرى للافادة من أفضل ما فيها .

الشعب والفن

تسعون في المئة من سكان بلدنا فلاحون وعمال . وليس لهذه القاعدة العريضة من وسائل للافادة من الفن والثقافة ، انها في معزل عن ذلك . وليست هذه الفاجعة ، كما نعلم ، قدر الجزائر فقط، فالفنون التشكيلية تنشأ وتزدهر خارج نطاق الشعب ، وغالباً تكون ضده ، لأننا ، كما رأينا ، تصل الينا حركات وآراء « رجل الشعب » جامدة مشوهة مزيفة لأنها ترى من قبل فئة لا تمت الى الشعب .

فمن المؤكد انه يستحسن ، مثلاً ، فتح صالات جديدة ، وزيادة عدد المعارض ، واباحة الدخول الى المتاحف ، وان تتوفر تربية فنية حقيقية . على ان ذلك لايتعدى اصلاحات تفصيلية وسطحية لاتمس ، أو تمس قليلاً ، جوهر القضية التي تعد ذات طبيعية سياسية بشكل خاص .

عندما يعي الشعب مشاكله يكون على استعداد لا الى التلقي السلبي فحسب ، بل الى احتضان الثقافة احتضاناً ايجابياً .

الفن على هامش الحياة

طالما تقع الفنون التشكيلية خارج نطاق الشعب وخارج حقيقته ، في بالتالي خارج نطاق الحياة الفعالة للوطن .

هناك محاولات تبذل ، في كل انحاء العالم الخروج بالفن وضعه الهامشي والصاقه بالحياة الفعالة المعاصرة ، ولضعف المستوى التقني في بلادنا ولنقص التصنيع ، فان الفنون التشكيلية تظل في الوضع غير الطبيعي الذي وضعتها فيه ايدولوجية معينة بدءاً من واقعة التصوير على الحامل منذ اربعة قرون .

ومن الضروري ، لكي تلعب الفنون التشكيلية دورها كاملا، ان تتدخل في جميع اشكال ومظاهر الفعالية البشرية المادية والفكرية وان تتلاءم معها .

لنتصور ان شكلا او خطاً او لوناً قد اضيف الى الباتون او الفولاذ ولنفكر في العلاقات الجدلية بينها وبغناها المتبادل ، ثم بالامكانات التي لاحد لها بسبب المؤثرات المتبادلة .

* * *

ملامح المستقبل

لقد تعمدنا ، في هذا العرض ، التحدث عن غالبية المصورين ، وفي اعتقادنا انه ذلك يسهل الحصول على تفسيرات ومنطلق لانطباعات مقيدة .

ولكن هناك ، بالطبع ، قلة من الفنانين مدركة للشاكل التي اثرناها ولغيرها من المشاكل ايضاً . هؤلاء الفنانون يعون تناقضاتهم ويحاولون التصدي لها ، اما على مستوى فنهم ، أي بصورة فردية ، او بشكل جماعي .

هذا الوعي يتغلغل في امتداد واسع في الجزائر . فالمفاهيم التقدمية ، بالكورة الاشتراكية . تغزو العقول وتجتذب كتلا تتزايد شيئاً فشيئاً .

والفنان الخاضع الى استثمار رأس المال ، مثله كمثل أي عامل لأن النتاجه اصبح بضاعة يتحكم فيها قانون العرض والطلب . هذا الفنان أخذ يدرك بأن هذه العملية انتقاص لفنه وعرقلة تجعله محروماً من اشعاعه المتفائل وتجعل حضوره يهبط الى الحد الأدنى .

ومنذ ذلك الحين أخذ الفن يستشعر هذا الوعي ويتفهم هذه التساؤلات .

ذلك ان مفاهيم خاطئة قد انتشرت في بلادنا وجعلت من الفنانين اشخاصاً معزولين اسطوريين . وقد عهد اليهم ، من أجل « حسن نظام » الاشياء ، بمهمة وحيدة ، هي « ابداع » الجمال ولقد أعطوا مكانا يسمح في نطاقه بكل شيء ـ الغرابة الفوضى الجنون . الانتحار . البؤس ... ولكن لاشيء خارج هذا النطاق .

وهاهم هؤلاء الفنانون انفسهم . وقد تجاوزوا الحدود المسموح لهم بها وخرجوا عن نطاقهم . وقد اكتشفوا ان هناك قضايا كقضية فلسطين وقضية فيتنام . وأحسوا بالأذى الذي تنزله الامبريالية بالعالم . لقد خرجوا من عزلتهم ودخلوا « المدنية » وتأكدوا من الظلم الاجتماعي والتنافر في جميع اشكاله . وعندها اختار الفنان طريقه وسيطرح على بساط البحث الآراء التي تتصل بالفن طالما انه وضع المجتمع موضع الاهتمام .

ومقابل مفهوم « الفنون الجميلة » و « الفن للترفيه » رفع الفنان علم « الفن للتقويض » اي الفن الذي يثير التساؤل ويثير القلق . فن لايوحي بالاطمئنان .

ومقابل احتكار الاعمال الفنية وتحويلها الى ملكية خاصة . أخذ يدعو الى الملكية المشتركة للفن ليكون هذا الفن في متناول الجميع ومن أجل الجميع .

ومقابل مفهوم الفن لذاته ، الفن الهامشي والذي ليس له جذور يطرح السؤال الخطير بعودة الفن الى الحياة . الى وظيفته الرئيسية .

الفن ومعركة التحرير

الدكتور حسام الخطيب

من الواضح أن مناقشة موضوعات واسعة مثل موضوع (الفن والمعركة) تحمل في طياتها دائماً خطر الانزلاق الى التطبيق القسري لمفهومات ثابتة وجامدة على حالات معينة بغية الوصول الى النتيجة التي تكون مقررة سلفاً ، وفي حالتنا هذه فان النتيجة الطبيعية هي: « تجنيد الفن لخدمة المعركة» وهي نتيجة صحيحة ولا اعتراض عليها ،

ولكن التوصل اليها عن طريق التعميم او التطبيق القسري يجعلها ، ككثير من الشعارات والافكار العامة المقبولة في بلادنا ، صيغة جامدة يسهل التغني بها ويصعب العمل بمقتضاها. ومن هنا تحاول هذه الكلمة تجنب المناقشات النظرية المتضاربة حول وظيفة الفن ومدى الالتزام الذي يمكن ان يذهب اليه الفنان من جهة ، ومن جهة ثانية تحاول ان تطرح مفهوماً معيناً لمعركة التحرير من خلال صيغة يمكن أن تكون قابلة للترجمة الى فن .

ولكن ما معنى « معركة التحرير » على وجه الدقة وما معناها بالنسبة للفنان ؟ هل صحيح ان هناك مؤثرات واضحة او نصف واضحة تبيح لنا التحدث عن شيء اسمه « معركة تحرير » واذا كانت هذه المؤثرات غير واضحة في اذهان المفكرين والقادة السياسيين فهل من الممكن الزام الفنان ربط انتاجه الفني بهذا الشيء الغامض ؟ والى الذين قد يثير هذا الكلام في اذهانهم الاستغراب والاستهجان اسارع الى القاء مثل هذه الاسئلة : هل تكون المعركة في تصوركم صاعقة حاسمة تنهيها الجيوش النظامية في ٤٨ ساعة كما كانت تشير الى ذلك تصريحات قادتنا العسكريين ؟ ام ان المعركة ستكون طويلة الامد سوف تزج فيها الجماهير الشعبية وفي هذه الحالة ما هو المطلوب من الجماهير ؟ تجنب الضربة الكاسحة ؟ المقاومة حتى الموت ، التراجع التكتيكي ؟ الانقضاض الانتحاري .

ويستطيع المرء أن يفترض أن مثل هذا التساؤلات تجابه عادة بشيء من الاستنكار من جمهرة القراء والمثقفين ، وقد تنسب الى المماحكة والرغبة في التفلسف . ويتوقع المرء إزاءها ردوداً قد لا تخرج عن السؤال الاستهجاني التالي : وما شأن الفنان بهذه التفصيلات ؟ ويخفي هذا التساؤل اعتقاداً راسخاً لدى أكثرية الناس مفاده أن الالتزام الفني هو موقف عام لا تفصيلي وأنه يكفي الفنان أن يحس بالقضية ويتفاعل معها حتى يستطيع أن ينتج آثاراً ملتزمة تخدم القضية. إن هذا الاعتقاد السائد يحتاج الى مراجعة وتمدن لأنه يقضي عن الطبيعة الأساسية للفن ، واذا طبق على هذا النحو فإنه لن ينتج سوى آثار فنية غائمة باهتة التأثير شأنها شأن الخطابات الرائجة في سوق السياسة العربية.

ان التفصيلات بالذات هي التي تصنع الفن الحي ، والشعارات العامة لاتصنع فناً، كما أنها لاتصنع نصراً . فمثلا : اذا آمنا أن الجيوش النظامية هي التي تصنع النصر

وجب علينا أن نركز في أعمالنا الفنية على شخصية الجندي الصلب المنضبط وان نصنع منها النموذج البطولي المطلوب سواء عن طريق النحت أو الرسم أو الرواية أو القصيدة أما إذا آمنا بحرب التحرير الشعبية فعند ذلك يجب أن نركز على البطولة الجماهيرية ؛ على صمود مدينة أو حي ؛ على بسالة مجموعة فدائية ؛ على تحمل والدين عجوزين لآلام البرد والجوع وفقد البنين . كذلك اذا كانت المعركة المنتظرة سريعة وحاسمة فعلينا أن نقوي من توتر الشحنة العاطفية في العمل الفني ؛ أما اذا آمنا ان المعركة طويلة ومستمرة على مراحل فعلينا أن نتجنب الاثارة الفنية وان نعمل على جعل الخطوط الفنية متطاولة والزوايا غير حادة والألوان صامدة وغير صارخة . مرة اخرى ان التفاصيل هي التي تصبغ الفن ابتداء من التمثال وانتقالاً الى اللوحة وانتهاء بالقصة القصيرة ؛ والفنان الذي لايملك تصوراً معقولا للمعركة لايجرؤ على انتاج اعمال أصيلة ذات شخصية وذات ايحاء مطرد ؛ وسرعان ما يجد نفسه أسير الاضطراب متقلباً بين المدارس الفنية المختلفة وأحياناً كثيرة بين الفعاليات الفنية المختلفة . فيقفز مثلا من القصة الى الرسم الى الشعر وهكذا .

والأخطر من ذلك ان مهمة الفن ، ولا سيما الفن التشكيلي ، ذي التأثير البطيء مهمة مستقبلية ؛ ان انجاز لوحة او تمثال او زخرفة جدارية عمل يتطلب وقتاً ويتطلب أيضاً تناسباً بين معطيات واقع راهن وتوقعات مستقبل قادم بالتدريج ؛ وربما كانت القصيدة أو القصة في مثل هذه الحالة أسعد حظاً ؛ ويترتب على ذلك بالدرجة الاولى ان سوء فهم الفنان للواقع يجعله عرضة للاضطراب وكذلك ضعف تقديره للمستقبل يجعل فنه آلياً وعاجزاً عن التأثير المستديم .

ان وضوح الرؤية لدى الفنان أمر أساسي وسواء أكانت هذه الرؤية متعلقة بهدف فردي أو بهدف عام فانها تظل شرطاً أساسياً للعمل الخالد وبدون مثل هذه المدفية الواضحة لم يكن بمستطاع فنان مثل ميشيل انجلو ان يقضي كل عمره ليصنع عالماً جمالياً كاملاً من النحت أو آخر مثل فان غوخ ان يعطي اللوحة الفنية قدرة على الإثارة والتحريك نادرة المثال ؛ على ان هذا الوضوح لايعني أبداً الزام الفنان بخطوط مرسومة سلفاً ، فالخطوط الجاهزة لاتعني الوضوح أبداً ، ويجب ان لايستنتج من كلامنا اننا نطالب بتقيد الفنان برؤية جاهزة بالنسبة للموضوعات الملتزمة ، وكل مانهدف الى قوله هو العمل الفني المبدع هو ذلك العمل الذي يتعانق فيه الوجدان الخاص مع الوجدان العام ،

أو اذا كان أي من الوجدانين أو كلاهما مفتقراً الى احساس بالحاضر واستشفاف للمستقبل فمن الصعب ان ينجبا عملاً عميق التأثير .

ومن خلال المفهوم السابق للفن سنحاول طرح مفهوم معين لطبيعة المرحلة قابل للترجمة الى لغة فنية ، واذا كان مقبولاً لدينا ان (المرحلة) بالنسبة للفنان لايمكن ان تفهم فهماً سكونياً أو محدودياً وانما تعني الحاضر مستوعباً من خلال تجربة الماضي ومؤشرات المستقبل وتطلعاته ، فاننا نستطيع بسرعة ان نستبدل بكلمة المعركة كلمة أخرى أوسع معنى وأدق دلالة وهي (المواجهة) . ان المواجهة هي المعنى المفقود اوشبه المفقود في حياتنا من جهة وهي — من جهة اخرى — الموقف او الحالة التي يمكن ان تتطور اليها العوامل الداخلة في تركيب اللحظة الراهنة من حياتنا . ولأحاول أن اكون أكثر وضوحاً . في سنة ١٩٦٧ وخلال الأيام الستة من حزيران كانت هناك « معركة » اما الذي لم يكن فهو « المواجهة » من القمة الى القاعدة وفي جميع الاقطار العربية التي اشتركت في المعركة لم تكن هناك دلائل على أي مفهوم للمواجهة . والشيء نفسه يمكن ان يقال بالنسبة لحزيران الثورة الفلسطينية ، لأيلول الأسود . كانت هناك فرصة للمعركة وكانت هناك معركة ولكن المواجهة لم تكن هناك . وبعد حزيران أيضاً وأيلول تتكرر المسألة من خلال الاعتداءات الاسرائيلية التي لم تتوقف أبداً .

ان الشيء الناقص في المرحلة الراهنة هو المواجهة وقد كان دائماً من بين مهمات الفن العظيم (بصرف النظر عن الالتزام واللا التزام) التعويض أو التبشير بالعناصر التي يصبو اليها الواقع . واذا استطاع فنانو بلادنا العربية ان يدفعوا بالجمهور الى طريق المواجهة فان ذلك سيكون اسهاماً ثميناً في اعطاء المرحلة التاريخية مضمونها القومي والانساني والتقدمي .

و(المواجهة) المشار اليها هنا ليست قناعة نظرية فحسب ، ولا هي التزام عقائدي فحسب ، بل هي موقف عملي تزداد يوماً بعد يوم العوامل التي تجعل منه الخيار الوحيد أمام الانسان العربي وامام الامة العربية وهي لا تعني بالضرورة نصراً على المدى البعيد مؤكداً بفعل حتميات تاريخية او إيمان صوفي بقدرة الأمة العربية على الصمود والاستمرار ، إن « المواجهة » ببساطة هي موقف إنساني شامل تتطلبه طبيعة تطورات الصراع بيننا وبين العدو وهي تبدو في التحليل النهائي ضرورة بالنسبة للوجود العربي وكذلك محصلة طبيعية لتطورات الاحداث ، ومن الواضح ان الاهداف والشعارات القومية والثورية

التي استطاعت ان تتحقق خـلال التاريخ هي تلك التي كانت تتضمن تطوراً لبذور ومؤشرات قائمة في طبيعة واقع معطى .

وفي حالتنا الحاضرة نلاحظ أنه منذ حزيران ١٩٦٧ تتالت وقائع دامغة أخذت تثبت للمواطن العربي المعنى الملموس للكلمات العريضة التي ظلت أبواق فكرنا السياسي وأحلامنا ترددها على مدى ربع القرن الماضي : الوجود الصهيوني الامبريالي ، التوسع الاسرائيلي ، الاحتلال ، الى غيرذلك . فمثلا يمكن القول ان غارات الطائرات الاسرائيلية على مصانع الحديد والصلب في حلوان وما ترتب عليها من ضحايا بشرية في صفوف العمال العرب المصريين اصبحت مسألة لاتنسى في حياة الطبقة العاملة العربية واسهمت اكثر من أي حادث آخر في التوضيح الملموس للمصير الذي ينتظر شعبنـــا على يد آلة الحرب الجهنمية الامبريالية ؛ وكذلك أعطت مجزرة « مدرسة بحر البقر » لكل أب ولكل ام فكرة مباشرة عن المصير الذي ينتظر اطفالنا جميعاً اذا لم ندفع اخوتهم الاكبر سناً للاسهام المباشر في درء الخطر الصهيوني واجتثاث جذوره . ثم ان حادث ميونيخ (١٩٧٢) وما اعقبه من اجراءات تعسفية مجحفة ضد كل عربي في اوربا — ولا سيما ضد جماهير العمال والطلبة العرب — أتى دليلاً عملياً جديداً على انه لامفر لأي عربي من المواجهة وان العربي حيثما ذهب واينما استقر داخل الوطن او خارجه لابد له من ان يتحمل ويضحي سواء أراد ذلك أم لم يرد . أن هذه الحوادث المتفرقة التي ينتظر ان تتعدد وتتصاعد بطبيعة التطورات التي يشير اليها تاريخ المنطقة المعاصر لابد من ان تنتهي باقناع الشعب العربي بأن قدره في هذه المرحلة من التاريخ هي ان يناضل عدواً شرساً داخل المنطقة العربية وخارجها ، وان كل تفكير بتجنب المعركة أو تفاديها او الهرب منها او الاستسلام والتنصل من مسؤولياتها انما يعني قصر نظر وانتحاراً على المستوى الفردي والجماعي ، ولا سيما اذا تذكرنا ان مؤشرات المرحلة الراهنة تفيد ان مثل هذه الحوادث التي ذكرنا سوف تتصاعد وتتضخم وتسفر عن نتائج أشد ايلاماً وأكثر مأساوية .

وخوفاً من ان يعطي هـــذا الكلام انطباعاً بأنني اقول الشيء الكثير لأتوصل الى البديهيات فانني اسارع الى التأكيد بأن المطلوب ليس هـو الاقتناع النظري بالخطر الداهم ، فالناس كل الناس في بلادنا يتحدثون صباح مساء عن الخطر ولكنهم يفعلون عكس ما يستنتج من كلامهم ، وههنا يأتي دور الفن وانه لدور صعب .

ان الفن – وربما الفن التشكيلي بوجه خاص – هو الذي يستطيع ان يحول القناعات السطحية او العقلية الى شيء ملموس في دم الانسان ونفسه ، هو الذي يستطيع ان يجعل من (المواجهة) حلا طبيعيا لأزمة الفرد العربي الضائع بين ايمانه بشعبه وبين عوامل اليأس التي تحته من الداخل .

والفن هو الذي يستطيع ان يجلو للكثير من جماهير شعبنا الضباب القاتم الذي يلفع اللحظة الراهنة وهو الذي يستطيع ان يكشف عن الامكانات التي يحملها المستقبل المتطور من خلال ادارة المواجهة التي يجب ان تكون دستورنا اليومي .

ان وظيفة الفن في المرحلة الحاضرة هي ان يدفع بالجماهير الى المواجهة ان يسلحها بارادة المواجهة الناشئة عن اقتناع ملموس بأنه حتى الاستسلام نفسه ، حتى الهرب نفسه ، لايمكن ان ينجيا اي فرد او فئة او طبقة من النوايا التي يبيتها عدو طموح وواع لما يفعله .

ولكن حتى الان كانت مناقشتنا ذات طرف واحد . اذا اتفقنا على ان المواجهة هي الشيء الناقص الذي نطلب من الفن ان يغرسه في حياتنا فهل ترانا نتفق على ان الفن قادر على اداء هذه الرسالة أو أن طبيعته مما يقبل اداء مثل هذه الرسالة . الفن بوجه عام . نعم وبكل تأكيد . فقبل ان يخلق مفهوم الالتزام الايديولوجي كان الفن يعبر عن تطلعات – او بعض عن احتياجات – الطبقة او الفرد او الامة . ففي المرحلة البدائية كان ارتباط الفن بالسحر يعني قيام الفن بدور المحرض على – او المعبر عن – حلم الانسان في السيطرة على الطبيعة والاشياء واعطائها شكلا جديداً وتسخيرها لتطلعات المرحلة وحين ارتبط الفن بالدين خلال العصور الطويلة اخذ يسهم في الحياة العملية للناس وكذلك في ايجاد معنى غير زمني لحياة الناس الموقوتة . وفي العصر الحديث قدم الفن الاشتراكي دلائل صارخة على مقدار مايستطيع الفن ان يفعله في مجال خلق المثل الجديدة لمجتمع جديد وفي مجال بلورة روح مشتركة ناجمة عن تجربة جديدة في العلاقات الاقتصادية والاجتماعية . كل ذلك يدل على ان الفن ظاهرة اجتماعية ذات طبيعة متغيرة . وانه خلال عصور التاريخ كان يقوم بدور حيوي نوعي يختلف باختلاف الطبقات والمجتمعات . وهذا الدور النوعي هو الذي يمنح الفن اهميته الخاصة . وهو

الشيء الذي نتطلبه من اجل خلق ارادة المواجهة ذلك ان القناعات التي يثبتها الفن في نفوس الجماهير تكون عادة ذات طبيعة راسخة ومستديمة .

ولكن مشكلة الفن العربي المعاصر اعقد من ذلك بكثير فلكي يكون الفن مؤثراً يجب ان يكون جماهيريا وان يكون تذوقه شيئاً في دم الناس . وعلى الرغم من كل الجهود التي يبذلها الفنانون العرب من أجل اقامة الاتصال بينهم وبين الجماهير يصعب القول حتى الآن بأن الفن يشكل قوة دافعة على مستوى الجماهير العربية . وأزمة الفنون التشكيلية بوجه خاص انها حتى الآن فنون النخبة . ان المرء ليقدر كثيراً المهمة العظيمة الملقاة على عاتق فنانينا التشكيليين في سبيل جعل فنهم مستساغاً اولا لدى الجماهير ثم دافعاً ومحركا . ان مدارسنا مازالت تعتبر تدريس التربية الفنية مسألةثانوية وكثيراً ماتسند ساعات الرسم او الموسيقا لمجرد تكملة نصاب بعض الاساتذة دون ان يكون لدى هؤلاء أدنى صلة بالفنون . ومازال تذوق اللوحة او التمثال او حتىالزخرفة في بلادنا فعالية محصورة بجزء من الفئة المثقفة . وازاء هذا الوضع لابد للفنالتشكيلي بوجه خاص ان يقوم بمهمة مزدوجة : مهمة تطوير نفسه من اجل تأمين الاتصال الجماهيري من جهة . ومهمة الاسهام القومي في خلق ارادة المواجهة وبلورتها من جهة اخرى وكلتاهما مهمتان شاقتان تستدعيان بذل طاقات فوق عادية وان منطق المواجهة نفسه الذي عرضناه في هذه الكلمة ليفرض علينا فرضاً ان لانوفر اية طاقة لان الاختيارات المتاحة لنا قاسية ومحدودة .

فاروق عبد القادر

الفن والثورة وبطولة الملايين

حدث هذا منذ عشر سنوات على وجه التقريب ، في احد ايام نوفمبر ١٩٦٢ وداخل معرض للأعمال الفنية اقيم الى جوار الكرملين ، وقف رجلان قصيران بدينان متواجهين ، كانا غاضبين يصيح احدهما في وجه الآخر ، قال الأول : هذا خراء ، قذارة ، صفاقة ، من المسؤول عن هذا ؟ ، تقدم الرجل الآخر خطوة ، وصاح بدوره : اسمع ، قد تكون انت رئيس الوزراء ، او رئيس مجلس السوفييت

لكنك هنا امام اعمالي ، وانا هنا الرئيس . ان شئت ان تناقشني فلنتناقش كندين والا تصرخ .. » كان الرجل الأول نيكتا خروشوف ، اما الثاني فنحات ورسام كان انذاك في السادسة والثلاثين ، اسمه ارنست نيزفستني .

لكننا لن نفهم دلالات هذا الموقف الا في سياقه التاريخي والاجتماعي ، وهذا يقتضي معرفة شيء عن تطور الفن الروسي ، وعلاقة الدولة بالفن والفنانين في الاتحاد السوفيتي ، ثم شيء عن هذا الرجل القصير الذي وقف يصيح في وجه رئيس الوزراء. دليلنا الى هذا كله واحد من ألمع نقاد الفن التشكيلي في الغرب : جون بيرجر ، رسام وروائي وناقد ، صاحب دراسة مشهورة عن بيكاسو (نجاح وفشل بابلو بيكاسو ، لندن ، ١٩٦٥) وعدد من الدراسات النقدية والأعمال الروائية ، ينشر مقالاته ودراساته في « الاوبزرفر » و « الديلي ووركر » و « الماركسية اليوم » وغيرها من صحف اليسار (١) .

* * *

ارنست نيزفستني : يقول عنه أعداؤه انه يشبه قطاع الطرق ، ولهم مبرراتهم. فهو قصير ، عريض الجسد ، قوي الذراعين واليدين ، تبدو حركاته خشنة غليظة لأنه لايعني بأن يتكلف مسلكاً أكثر تحضراً ، لكنك ان رأيته وهو يعمل سترى الرقةوالرشاقة في الأصابع الدربة المرهفة ، ويقول اعداؤه أنه ذكي ، لكنه ذكاء الخبث والمكيدة ،ولهم مبرراتهم ، فهو يبدو كمن يعيش أسير أفكار خاصة لايستطيع ان يتجاوزها ، وهو في الوقت نفسه ذو عين لماحة لاقطة لاتهمل شيئاً من تفاصيل الواقع الذي يعيش فيه ، ثم هو رجل لايقر ، يتحرك كثيراً ، ينام قليلاً ، ويصل كل عدة ساعات الى قرارمباغت يجبره على التوقف عما يقول أو يفعل ، هذه القرارات المباغتة أفكار دارت برأسه طويلاً حتى تبلورت ، ولا يستطيع ان يدفع عنه وطأتها الا بأن يقوم ليضعها موضع التنفيذ .

ولد نيزفستني سنة ١٩٢٦ ، اسمه الذي جاء من ثلاثة اجيال يعني،الرجل

(١) Gohn Berger , Art and Revolution , Ernest Nezvestny and the Role og the ohtist inthe ussr . London , 1970 .

الذي لا يعرفه أحد ، ولد وتربى في الأورال ، كان ابوه طبيباً ، وامه مشتغلة بالعلم ، وكانت المنطقة التي نشأ فيها قريبة من المعتقلات الغاصة وقتذاك بالمعادين للنظام الشيوعي وبالمثقفين، وكان المناخ السائد هو الاحساس بالتوتر السياسي والثقافي. يقول نيزفستني : بدأت الحرب بالنسبة لي منذ طفولتي ، ولم تتوقف ابداً ،ولازمني الشعور بانني في الخطوط الأمامية حتى أصبح عندي شعوراً مألوفا ، في ٤٢ تطوع في الجيش ، وانضم لفرقة فدائية أسقطت وراء خطوط الألمان لتقوم بعمل انتحاري ، أصيب نيزفستني برصاصة في صدره ، وترك طريحا بين جثث القتلى . وبعد عشرين عاما من هذا التاريخ تلقى وسام النجم الأحمر تقديرا لبطولته في المعركة ، وخلال الزمن المنقضى بين الحادثين لم يربط أحد بين اسم الملازم ارنست نيزفستني الذي ترك بين القتلى في تلك المعركة ، ونحات شاب ، شكس ، مدان رسمياً بعدم الولاء للوطن ، ويحمل الاسم نفسه !

لأيقونة .. والاكاديمية

في روسيا ، وحتى بداية القرن الثامن عشر ، كان الفن السائد ذا اسلوب بيزنطي وروح تنتمي للعصور الوسطى ، ولم يكن ثمة غير الفن الديني – وسيلة من وسائل دعم الايمان المسيحي – ولم يكن الرسم بالزيت معروفا ، كانت الايقونات حفرا على الخشب، ولم يكن هنـاك نحت .. اذا استثنينا نحت أثاث الكنائس وبعض القطع ذات الطابع الفولكلوري في أماكن متناثرة من الشمال . التقليد راسخ لا يكاد يتغير منذ ستة قرون وليس هناك وعي بضرورة التجريب ، ولم تكن الأيقونات أعمالا فنية تنتمي لفيض الخيال المبدع قدر ما كانت موضوعات دينية ، لا زمان فيها ولا مكان لها ، تخاطب العين التي يخفضها المؤمن خضوعا وخشوعا ، وملامحها لا تثير التأمل ، فالتعبير الساكن المرتسم على وجوه الشخصيات المحفورة لا يوحي بانها تنتظر حدوث شيء . غير ان هذه الأيقونات كانت تعبيرا عن جوانب من الطابع القومي الذي يعدل منه التطور الاجتماعي لكنه لا يغيره مرة واحدة أو تغيرا كلياً ، وفي بعض اتجاهات الفن الروسي اليوم نجد بقايا هذا الطابع غير الدنيوي ، الذي لا يرتبط بقضية مقننة أو نظام ديني .

لكنه يتعلق بالقيمة التي يضفيها الانسان على حياته ، فالروسي يرفض أن يقنع بأن معنى حياته كامن فيها ومن ثم يصبح وجوده بلا أهمية ، هو اميل لان يعتقد بان مصيره اكبر وأشمل من اهتماماته الشخصية ، وفي الفن يؤدي هذا الاعتقاد الى الاهتمام بالصدق وتحقيق الغاية من العمل الفني اكثر من الاهتمام بالمتعة الجمالية . ان الروس يتوقعون ان يكون فنانوهم انبياء ، لأنهم يعتقدون انهم موضوع النبوة .

وحين أراد بطرس الأكبر ان يخرج روسيا الأيقونات الى أوربا نيوتن كان عليه أن يفعل كل ما يفكر فيه عن طريق القرارات التي تنفذها السلطة ، وبالنسبة للفنون أنشأ أكاديمية على غرار الاكاديمية التي أنشأها لويس الرابع عشر وقال في افتتاحها انه يعهد لأعضائها باثمن شيء على وجه الأرض ، باسمه وشهرته .

والأكاديميات كانت، وستظل ،أدوات الدولة ،وظيفتها أن توجه الفن طبقاً لسياسة الدولة ، لاعن طريق القسر والاملاء بالضرورة، ولكن عن طريق تقعيد مجموعة من القواعد التي تضمن وجود فن تقليدي ومتجانس ومعبر عن أيديولوجية الدولة ، قد تكون هذه الأيديولوجية تقدمية أو رجعية ، ليس هذا هو المهم الآن ، لكن الشيء الكامن في طبيعة الأكاديميات أنها تفصل النظرية عن الممارسة ، لأن كل شيء يبدأ عندها وينتهي بالقواعد والقوانين ، وهي تجهد في أن تجعل الفن متوائماً وموحداً في حين أن عوامل كثيرة — اجتماعية وفنية — تحتم أن يكون الفن متنوعاً ومطروداً بعيداً عن مركز الجذب، صحيح أن الاكاديميات قد تتخذ « مواقف » تقدمية ، لكنها دائماً تقتل الفن .

وقد حاولت الاكاديمية الروسية أن تخلق جمهوراً للفن من لاشيء تقريباً ، فلم يكن للفن الواقعي تراث في الارض الروسية ، ولان هذا الجمهور قد اصطنع اصطناعاً فقد ظل جمهوراً جاهلاً ومتوائماً ، وحتى القرن التاسع عشر لم يكن ثمة بديل عن حماية الاكاديمية (ظل حفر الايقونات موجوداً لكنه اعتبر من الفنون البدائية قليلة الاهمية) ، وهكذا استطاعت أن تدمر مواهب ثلاثة أو أربعة أجيال من الرسامين والنحاتين ، وقد تغيرت مجموعة القواعد التي تفرضها الاكاديمية ،فأفسحت النيوكلاسية الطريق أمام رومانسية خاملة تحولت في الممارسة الى نوع من الطبيعية المولعة بالبحث عن الطرائف ، لكن مالم يتغير هو تأكيد انفصال النظرية عن الممارسة ، وظل كل فناني روسيا في القرن التاسع عشر يعرفون كيف يرسمون قبل أن يعرفوا ماذا سيرسمون ، وعكست أعمالهم ، بالتالي الاهتمام باختيار

الموضوع أكثر مما عكست الاهتمام بالموضوع نفسه ، فالموضوع لايكتسب وجوده الا أن أرغم الفنان على أن يطوع له أدواته ، وأن يعترف بقيمه الشكلية الخاصة .

وأخيراً ، في ١٨٦٣ ، وبعد تحرير أقنان الأرض بعامين فقط ، حدثت أول ثورة صريحة ضد الأكاديمية . كانت ثورة سياسية ضد اختيار الموضوع . فقد احتج ثلاثة عشر طالباً على الموضوع المطروح للميدالية الذهبية في تلك السنة وهو « مأدبة الآلهة لاستقبال الشهداء » ، وطلبوا أن يكون الموضوع عن تحرير الأقنان . وطرد هؤلاء الطلبة من الأكاديمية ، فكونوا لانفسهم مايشبه النقابة ، عن هذه النقابة تطورت جماعة الفنانين التي أطلقت على نفسها اسم « الجوالين » لانهم كانوا يقيمون معارض متنقلة في الاقاليم هادفين للوصول الى جمهور شعبي يرفعون من وعيه الاجتماعي . من أهم أعمال هذه الجماعة لوحة يارشنكو « الحياة في كل مكان » ، وهي تصور عدداً من السجناء في عربة السجن تحملهم الى سيبريا وهم يلقون فتات الخبز الى الطيور من بين قضبان نافذة العربة ، لكن الحقيقة أن هؤلاء الجوالين – رغم نبل مقاصدهم وشجاعتهم في اختيار موضوعاتهم ، ورغم ما اتهموا به بعد ذلك على عهد ستالين من أنهم كانوا متبرين الشعب عن طريق الفن – كانوا يرسمون بنفس الطريقة التي كانوا يرسمون بها مأدبة الآلهة . لقد خاطروا مخاطرة كبيرة كي يظفروا بحريتهم ، لكنهم لم يستطيعوا أن يثبتوا بأنهم أحرار كذلك في أن يقبلوا أو ينبذوا القيم النظرية لتراث الاكاديمية . لم يكونوا يعرفون أن فعل الرسم نفسه ، عملية التصوير نفسها ، يتضمن اختياراً مبدئياً لاشك فيه ، وكان هذا انتصار الاكاديمية عليهم .

تحرير الاقنان .. وتحرير الفن

لكن الفن الروسي تغير طابعه تغيراً جذرياً منذ بداية القرن العشرين . لماذا ؟

أدى تحرير الأقنان في ١٨٦١ الى نشوء بروليتاريا مهدت السبيل أمام تطور الرأسمالية الروسية الناشئة التي كانت تواجه حصار ملاك الأراضي ونظام الحكم المطلق . كانت الحالة الاقتصادية في الريف تحول دون قيام سوق محلي ، والمؤسسات الصناعية الكبرى تعتمد على أوامر التوريد الحكومية للجيش أو السكك الحديدية ، رغم هذا فقد بدأت في الظهور طبقة جديدة من رجال الصناعة الأثرياء ، استطاعت قلة منهم أن تلعب دور رعاة الفنانين الروس المستقلين . من بينهم مليونير السكك الحديدية سافا مامنتوف الذي بسط رعايته على عدد من الفنانين الجوالين وغيرهم في السبعينات والثمانينات حتى

أقام لهم « مستعمرة » خاصة في ضيعته بالريف . وخلال العقد الأخير من القرن التاسع عشر نمت الرأسمالية الروسية نمواً ظاهراً ، وبدأت توثق علاقاتها بالرأسماليات الغربية ، خاصة الرأسمالية الفرنسية ، وتغير أسلوب الرعاية الفنية الجديدة فأصبح أكثر أوربية وأكثر شعبية ، وبدأ رعاة الفن - من طراز مامنتوف - يمولون المجلات الفنية وينظمون المعارض الدولية ويقتنون الأعمال الاوربية خاصة من باريس التي كانوا مرتبطين بها بروابط اقتصادية عديدة ، من أبرز هؤلاء المقتنين سيرجي شوشكين الذي بدأ هوايته في ١٨٩٧ وفي ١٩١٤ كانت مجموعته تضم أكثر من مائتي عمل من بينها أعمال لسيزان وديجا وفان جوخ وجوجان وماتيس وبيكاسو . وكانت هذه المجموعة متاحة دائماً للجمهور والفنانين . هكذا استطاع الفنانون الروس الشبان - للمرة الأولى - أن يتعرفوا على اعمال هامة من الفن الاوربي المعاصر يبدأون منها لا من نظريات الأكاديمية ، وأتيح لهم كذلك أن يختاروا رعاة فنهم ، في الحقيقة .. ان قبضة القيصر القوية قد تراخت عن الفن قبل أن تتراخى عن الحكم .

رغم هذا يظل السؤال قائماً ، لماذا كان التغير جذرياً الى هذا الحد ؟ لماذا حدثت في الفن التشكيلي الروسي — خلال عدة سنوات قبل وبعد ١٩١٧ — حركة لا نعرف لها مثيلاً في تاريخ الفن الحديث ، من حيث قدرتها على الابداع واكتساب الثقة والقوة؟ لماذا قامت في الفترة ما بين ١٩١٧ و ١٩٢٣ في روسيا اتجاهات وأفكار وأعمال تشير الى ما سيحدث في ٦٨ ، ١٩٦٩ وتدل عليه ؟.

حتى ١٩١٧ كانت روسيا — من الناحية السياسية — ملكية مطلقة لا تعرف الديموقراطية الليبرالية ، كانت لا تزال تنتظر هذا التحول الذي أحدثته الثورات البورجوازية في الدول الصناعية الأخرى ، رغم هذا ظلت البورجوازية الروسية جامدة ، غير ثورية ، تقصر جهدها على المطالبة ببعض المطالب الاصلاحية المعتدلة في وجه الاقلية الارستقراطية ، في الوقت نفسه كانت البروليتاريا الروسية التي تكونت في المناطق الصناعية تتحول لتصبح واحدة من أصلب وأقوى الطبقات في أوربا ، وأكدت ثورة ١٩٠٥ أن القوة الثورية للعمال هي القوة الغالبة وأنها تتجاوز قوة البورجوازية التي لم تكن قد أقامت ، بعد ، الشروط الضرورية لتطورها الاقتصادي السليم ، بعد ١٩٠٥ باثني عشر عاماً فقط ثبت أن هذا صحيح .

وكان الفنانون الروس - من حيث هم جزء من المثقفين - مهتمين بمستقبل بلادهم

السياسي ودورها التاريخي، وكان أكثرهم قدرة على الرؤية الصحيحة لا يرى هذا المستقبل، وهذا الدور خارج نطاق الاشتراكية، كانوا مقتنعين بأن الاقلية الارستقراطية يجب أن تباد، وبأن أحداً لا يود أن يقيم في روسيا رأسمالية الغرب المهترئة التي تفتقد الى الروح. ثم هم يختلفون بعد ذلك في نظرتهم للاهداف والوسائل، كان بعضهم يعلق الأمل كله على الطابع القومي للفلاح الروسي، وبعضهم يعلقه على التصنيع الثقيل، وبعضهم يعلقه على الثورة العالمية، لكنهم كانوا جميعاً واثقين من امكانيات الحركة الهائلة لدى الشعب الروسي، وكان تخلفهم هو شرط نظرهم للمستقبل الذي يريدون له أن يتجاوز حاضر الغرب ويفوقه، وكانوا يستطيعون بالفعل أن يتجاوزوا الحاضر اللا انساني للبورجوازيات الأوروبية. كانوا يفتقدون الحاضر لكنهم يملكون الماضي والمستقبل، كانوا يفتقدون الحلول الوسطى، لكنهم يملكون صلابة المضي حتى نهاية الطريق، كانوا يفتقدون الامكانيات لكنهم يملكون النبوءة.

وكانت اهتمامات الفنون التشكيلية في هذه الفترة كما يمكن أن نتوقعها: اعادة اكتشاف حماسية الفن الروسي تلتحم بالبحث عن أفضل طرق التعبير الفني وأكثرها حداثة ومعاصرة. قدمت لهم التكعيبية هذه الطرق لأنها كانت تقوم على رفض طريقة الرؤية ومنهج الوصول للحقيقة حسبما استقر منذ عهد النهضة حتى ذلك الحين، بعبارة أخرى: كانت التكعيبية تشهد نهاية حقبة تاريخية كاملة، هي حقبة الرأسمالية والفردية البورجوازية والمذهب النفعي، وكان يلوح آنذاك أن روسيا بسبيلها لأن تجتاز هذه الحقبة وتتخطاها دون أن تعانيها. ان هذا الالتحام بين النموذج التكعيبي من جانب، والامكانات الثورية للفنانين الروس من الجانب الآخر هو ماجعل فن هذه الفترة متميزاً كل التميز.

واختلفت أعمال فناني هذه الفترة فيما بينها من حيث الروح الخاصة بكل فنان، الا انهم كانوا جميعاً يلتقون على شيء واحد هو الايمان بالتأثير العميق للفن في تطور الفرد والمجتمع، أي بالوظيفة الاجتماعية للفن. غير ان ايمانهم كان ايماناً توكيدياً أكثر منه انتقادياً، كانوا يعتقدون انهم بالفعل يمثلون المستقبل الذي تحرر، وهـذا التحرر يعني تحطيم كل الحدود القائمة بين الطبقات والمهن والنظم والمقولات البيروقراطية القديمة، واصبحت أعمالهم كالأبواب الدوارة، يفض كل منها للآخر، فيفيض الفن للهندسة، والموسيقى للرسم، والشعر للتصميم، والفنون الجميلة للدعاية. والتصوير الفوتوغرافي لتصوير النماذج والأشكال للافعال، والاستديو للشارع .. الخ.

وقد ضاع معظم الاعمال التي انجزت أو تم التخطيط لها في ١٩١٧ . لكن مابقي منها يشير لحقيقة هامة : كان ثمة انذار لأوربا كلها بأن دور الفنان في المجتمع الجديد لا بد أن يكون دوراً مختلفاً كل الاختلاف. تمثل هذا الانذار في اشياء كثيرة: في فكرة الفنان المهندس نفسها ، في التدريب على وسائل فنية متعددة ، في فن جديد تماماً لصك الميداليات واخراج الكتب والملصقات ، في الاستخدام الجامع بين الشعر والفنون التشكيلية ، في تصميم الشعارات وماكيتات النصب التذكارية التي لم يقدر لها أن تنفذ لقلة الموارد ، في ديكورات مسرح ميرهولد ، في تلك الجولات المتصلة للفنانين في طول البلاد وعرضها ، يشرحون للجماهير بالكلمة والعمل الفني ما الذي يجري وما الذي يجب، في تجارب جديدة تماماً لتكنيك العرض ، في قيام الفنانين بتخطيط الاحتفالات العامة ، في تطرف فنانين مثل تاتلين الذي كانت استجابته لمشكلة بلاده الرئيسية في ضرورة الاستمرار أن نبذ الفن ووضع خبرته وذكاءه في تصميم مواقد افضل (حرارة اكثر بوقود أقل) ، في تلك الطاقة المشعة من كلمات مايا كوفسكي :

« نحن سنحطم العالم القديم ، سنحطمه بقوة وضراوة ، وسنفرض اسطورتنا الجديدة على العالم . سنطأ أسوار الزمن أمام انطلاق مصيرنا ، وسنجعل من قوس الشقق سلمنا الموسيقى . كل الزهور والأحلام التي زيفها الشعراء ستتفتح في ضوء جديد . من أجل أن تفرح عيوننا ، عيون الأطفال الكبار . سنخلق ووروداً جديدة : وروداً من المدن أوراقها الساحات والميادين » .

هيا جميعاً الى الشارع

بعض النظريات « اليسارية » يأتيها النقد دائماً لتيتهمها بالتبسيط . ان الفنان المهندس نوع واحد من الفنانين ، لكن هناك نوعاً آخر هو الفنان الفيلسوف ، وانتاج آلة ماليس هو بالضبط ابداع عمل فني ، لكن تقدير هؤلاء الفنانين واهتمامهم البالغين بالآلة له مبرراته في هذا السياق : لقد اكتسبت فكرة التصنيع عندهم قيمة غنائية لأنها لوحت بامكانية تجنب مرحلة تاريخية كاملة بدل معاناة أهوالها . لكن ما هو اكثر اهمية من مبالغة بعض اليساريين هو قدرتهم على النفاذ الى رؤية المستقبل بخيال جسور . لقد حطمت التكعيبية الوسائل الشكلية القائمة في الفن ، والمقولات السائدة في الرسم بالزيت والنحت ، وشرع هؤلاء الفنانون في ازاحة الحوائل الفاصلة بين الوسائط الفنية المختلفة

من ناحية ، وبين الفنان وجمهور فنه من الناحية الاخرى . ولم يعرف التاريخ فنانين التحمت حياتهم بأعمالهم اكثر من هؤلاء الفنانين . تلك كانت صيحة ماياكوفسكي :

انزعوا القديم من قلوبكم ، كفانا حقائق زائفة ورخيصة .
الشوارع فرشاتنا والساحات لوحاتنا .
وكتاب الزمن ذو الصفحات الألف لا يملك شيئاً أمام الثورة
أيها المستقبليون والحالمون والشعراء .
هيا جميعا الى الشارع .

وقد وصفت رؤيتهم بالسذاجة والبعد عن فهم الحقيقة الاجتماعية . فماذا يعني النصب التذكاري الذي سمه تاتلين لفلاح لازال يحرث ارضه بمحراث خشبي ؟ صحيح ان اغلبية الروس فلاحون يعيشون في مستوى ثقافي بالغ الضحالة ، لكن الصحيح كذلك ان هناك ميلا دائماً يتوقع من الفنان ان يحل — بطريقة سحرية — مشاكل يعتمد حلها على وجود مزيد من المصانع ومزيد من مدرسي المدارس ورصافي الطرق والمهندسين ... الخ . ويقال ان ثمة خطراً في أن تؤدي الحرية النسبية الفن الى ان يفقد معناه شيئاً فشيئاً ، لكن الحقيقة أن هذه الحرية نفسها هي فقط التي تتيح للفن ، والفن دون غيره أن يعبر عن أهم توقعات العصر ويحفظها ، شيء أساسي في طبيعة الانسان ان يتوقع أكثر مما يستطيع أن يحقق ، وتوقعاته لاتنفصل أبداً عن الضرورة ، لكن ما هو ضروري لايجب ان يختلط بما هو مباشر .

ولعدة سنوات بعد ١٩١٧ كان الفن الروسي نقيض الموضوع الذي كان خلال القرنين السابقين ، ولعدة سنوات قدم الفنانون خدماتهم للدولة بمبادراتهم الخاصة وفي مناخ من الحرية المتاحة لأقصى الحدود . ولكن سرعان ما نشأت اكاديمية جديدة : في ١٩٣٢ صدر قرار بوضع الرسم والنحت تحت الاشراف المركزي لاتحاد الفنانين ، واعيدت الاكاديمية مرة اخرى تحت ادارة ايزاك برودوسكي ، الذي كان من دارسي الاكاديمية القديمة ، ومعروفاً — حتى من قبل الثورة — بهجومه العنيف وادانته الكاملة لكل اسلوب في الرسم بعد الانطباعية . ولكن هذا القهر الذي مارسته الدولة لم يكن هو الذي وضع نهاية الفن « اليساري » لو صح التعبير ، فقد كانت روح الثورة في هذا الفن قد ضعفت نتيجة سوء الادارة والمنازعات الشخصية والاخطاء ، واضعفت منها اكثر

واكثر تطورات جديدة في الاتحاد السوفييتي : التراجع عن شعار المساواة الكاملة ، نحو الامتيازات وزيادة الأرباح على نحو مسموح به ، القسوة غير الضرورية التي كانت تدار بها المزارع الجماعية ، النتائج المؤقتة والمرعبة لانهيار برنامج التصنيع ، ولم يعد ممكناً لحفنة من الفنانين أن تظل مقتنعة بأنها تعيش المستقبل المتحرر ، كان عليهم أن يتخلوا عن نبوءتهم ويعتبروا انفسهم مجرد عاملين مجدين في قطاع من قطاعات الانتاج ، هكذا ركز تاتلين جهوده في تصميم الديكور للمسرح وصناعة الخزف ، وليسكي في اخراج المعارض ، ورودشنكو في صك الميداليات والتركيب المصور (الفوتو ــ مونتاج) ، واختار ماليفتش ان ينسحب من الحياة العامة انسحابا كاملا .

الواقعية الاشتراكية وتزييف الواقع

وكانت الاكاديمية الجديدة التي فرضت باسم « الواقعية الاشتراكية » تبررو وجودها بأنها اكثر شعبية من ناحية ، وبضرورة تلبية مطالب القطاع الواسع من الجمهور الذي له كل الحق – في دولة اشتراكية – أن يتمتع بثمار الفن ، من الناحية الاخرى . وفي الحقيقةفان من المشكوك فيه ان يكون أي عمل من اعمال الرسم او النحت بعد ١٩٣٠ قد اكتسب شعبية ما ، حتى تفاؤلهم الايديولوجي كان يواجه كل يوم بتحديات خطيرة من واقع الحياة اليومية ، ورغم أن هذه الاعمال لم تصبح شعبية أبداً الا ان سياسة الفن – التي كانت هذه الاعمال نفسها جزءاً منها – كان لها تأثيرها على التذوق العام . وقبل أن نتحدث عن هذا التأثير نود أن نفرغ من المزاعم النظرية لأنها لازالت تتردد – في بعض الاوساط والدوائر – حتى اليوم .

– يجب أن نفرق بوضوح بين الطبيعية والواقعية . الطبيعيــة لاتنتقى ، أو هي بالاحرى تنتقي فقط كي تجعل المنظر المباشر أكبر درجة من الصحة ، ولا أساس لديها للاختيار خارج الحاضر ، أسمى أهدافها أن تقدم نسخة تطابق الواقع كي تحتفظ به باقياً لكن هذه النسخة المطابقة لايمكن خلقها أبداً ، فلا وجود للفن خارج الوسيــط الذي يستخدمه ومن ثم تعتمد الطبيعية على كل صور الخداع البصري والايهام لازاحة الاهتمام بعيداً عن الوسيط المستخدم (الحوار باللهجة العامية وكما ينطقه العامة ، الاحداث غير المتوقعة في الادب ؛ استخدام التأثيرات الخادعة للتسجيل . أو الالوان الحارة ... الخ) .

أما الواقعية فهي انتقائية وهادفة نحو النموذج ، لكن ماهو نموذجي في موقف

مالا يتكشف إلا من خلال تطوره في علاقة بمواقف أخرى متطورة ، هكذا تنتقي الواقعية من أجل أن تبني كلا شاملاً، ففي الادب الواقعي يمثل الانسان حياة بأكملها رغم ان جانباً صغيراً منه هو موضوع العمل الادبي ، وحياته هذه منظور اليها من حيث هي جزء من حياة طبقته ومجتمعه وعالمه . هذه التفرقة بين الطبيعية والواقعية عبر عنها جورج لوكاتش ـ بوجه خاص ـ في مجال الادب ، فميز تمييزاً دقيقاً ونفاذاً بين اتجاهين في النظر الى التجربة التي تقوم في الاساس على رؤية الفنان لما يحدث في عالمه ، أو بالاحرى لما يتغير في هذا العـــالم . فرق بين مباداة خاضعة للأحداث لمجرد أنهـــا تحدث ، هذا من جانب والاحتواء الواثق لهذه الاحداث داخل رؤية للعالم ذات بناء شخصي وصدق موضوعي، من الجانب الآخر . هذه التفرقة يجب أن تمتد أيضاً الى مجال الفن التشكيلي ، لكن أحداً لم يناقشها بنفاذ كاف حتى الآن .

ـ كذلك يجب أن نميز بين الواقعية وغيرها من الاتجاهات ووسائل التعبير التي تميل لان تعزل التجربة الانسانية وتسمها بالجمود والثبات ، مثـــل الرمزية والذرائعية ـ ( ) والذاتية والتعليمية ، وكلها اتجاهات تنحو نحو تبسيط التجربة بـــدل احتوائها في كل شامل . غير أن هذا التمييز لايتيسر إلا في سياق تاريخي معيـــن ، بحيث نضع في اعتبارنا التعقيد الممكن للكل المتخيل في تلك اللحظة . ان الواقعية ليست مقياساً ثابتاً لكنها تحقيق يخضع للتغير والمقارنة . من هنا نرى سخف المقاييس التي نقيس نجاح الواقعية بمدى اقترابها من تقليد سائد في الظواهر كما تبدو ، وأقول تقليد لان هذه الظواهر ليست سوى قطاع فقط مما تمكن رؤيته .

وهذا بالضبط مافعله الدعاة الروس للواقعية الاشتراكية ، الواقعيـــة عندهم هي الطبيعية الناجحة ، وسر النجاح كامن في اختيار الموضوع ، صحيح أنهم يشيرون أحياناً الى « تناول » هذا الموضوع ، لكنهم يعنون بالتناول قدر الاهتمام الايديولوجي الواعي الذي يحظى به الموضوع ، فهذا التناول قد تم التفكير فيه واقراره والفروغ منه قبل ان يبدأ الفنان عمله ، هي اذن مشكلة تطبيق المقولة الذهنية الجامدة على الموضوع ، وفعل الرسم لا يعني غير تصوير الموضوع« المتناول » بأكثر الوسائل المتاحة شفافية وجلاء اما الوسيط المستخدم ، وظيفته وحدوده فأمر متجاهل تماما ، وفي الحقيقة فان الطريقة الوحيدة لجعل هذا التصوير الجامد يبدو نابضا بالحياة هي انكار حدود الوسيط المستخدم والزعم بأن هذا الوسيط يحوي امكانيات غير محدودة . قدر غير محدودية الحياة نفسها .

من هنا يبدأ البحث عن المؤثرات التي توحي بمحاكاة الواقع . وتمضي المعادلة — في أنقى صورها — على النحو التالي ، اخلق اولا ، حسب متطلبات قواعد نظرية خالصة ؛ حول حدث افتراضي أو مفتعل ؛ ثم ارسمه بأقصى درجة ممكنة من الطبيعية بحيث يبدو كما لو كان مأخوذا عن الحياة نفسها .. هكذا تصبح الطبيعية نوعاً من تبرير ما هو مفتعل وزائف وغير طبيعي .

وقد راح الدعاة الروس المروجون للطبيعية الاشتراكية — وراء قناع الواقعية الاشتراكية — يحرفون الاهتمام عن المشكلة الجمالية الاساسية والمعقدة للواقعية في الفن التشكيلي ، بأن يسقطوا هذا الاهتمام على قضيتين فرعيتين : فزعموا اولاً أن اسلوب الطبيعية — المسمى الآن بالواقعية — هو أكثر الاساليب ملاءمة للجماهير لأنه اقربها للمظهر الطبيعي ، لكن هذا الزعم يتجاهل كثيراً من جوانب عملية الادراك كما نعرفها اليوم ، ثم ان فنون الاطفال والفن الشعبي وقدرة جماهير المدن على أن تتعلم قراءة وفهم صور الكارتون مهما بلغت من تعقيد الشكل ، وفن الكاريكاتير والملصقات وغيرها .. كل هذا ينقض زعمهم الاول . ثم زعموا بعد ذلك أن هذا الاسلوب ، بالنظر لبساطته — يمكن أن يفيد في أغراض الدعاية والاثارة ، وبمثل هذا الفن يمكن تعليم الجماهير وتسييسها . لكن التاريخ ينقض هذا الزعم كذلك : فلا فرق يذكر بين الفن « الواقعي الاشتراكي » في الثلاثينات ، وهذا الفن نفسه اليوم ، ولو صح ان له اثراً تعليمياً فمن حقنا أن نتوقع تطوراً في الفن يتسق مع التطور في الوعي السياسي للجماهير التي يتوجه اليها ويعمل على تطويرها . بل هناك ماهو أكثر أهمية من هذا : ان الدعاة الرسميين للواقعية الاشتراكية قد اساءوا فهم العلاقة بين الفن والدعاية . ان كل عمل فني يعكس نوعاً من التأثر الايديولوجي ، هذا صحيح حتى بالنسبة للأعمال التي يزعم اصحابها أنهم لا ينتمون لشيء خارج دائرة الفن ، وصحيح كذلك أن من حق أي حكومة ثورية أن تستخدم كل الوسائل الايديولوجية المتاحة . وما دمنا قد فرغنا من تأكيد هاتين الحقيقتين فيجب أن نفرق على الفور بين الاعمال التي تهدف لاحداث أثر مباشر ، قصير الامد ، منتشر على اوسع نطاق — من ناحية ، والاعمال الاخرى التي تهدف لأن تكون أكثر دواماً وأعمق تأثيراً — من الناحية الاخرى . مثل هذا الفرق أهمله ستالين عامداً ، واستغل مقالة لينين « تنظيم الحزب وأدب الحزب » كي يبرر سياسته في أن يعامل كل الوسائط ، وكل وسائل التعبير ، بنفس الجمود العقائدي . (في ١٩٦٠ نشر خطاب مجهول لكروبسكايا اعلنت فيه أن لينين لم يقصد في مقاله هذا الأدب من حيث هو فن ، هذا يعني أن مثل هذه

التفرقة كانت واضحة عند لينين)، وتظل هذه النقطة ذات أهمية عند النظم والحكومات الثورية بغير استثناء .

ان الأعمال قصيرة المدى ، التي يمكن ان نصنفها تحت مقولة الدعاية لا بد ان تعكس في بنائها وشكلها طبيعة وظيفتها الملحة والموقوتة ، هي اشبه بالأوامر اليومية ، واذا لم تكن كذلك فهي تفقد الكثير من طابعها الملح والضروري ، وهدفها ان تهيء النفوس للمهمة القادمة أو التضحية القادمة ، هذه التهيئة لا بد معتمدة على تفرد اللحظة الحرجة القائمة وخصوصيتها ، اما اذا بدا ان هذه الأوامر اليومية ستصبح أوامر دائمة فلا شك في انها ستصبح بمضي الزمن عقبات أمام مزيد من التطور ، فالأوامر اليومية الملائمة لحالة الحصار تكاد تصبح بلا جدوى في حالة الاستعداد للهجوم .

أما الأعمال التي تهدف لاحداث اثر على المدى الطويل فيجب أن تكون اكثر تركيبا ، وان تضم المتناقضات معا في بنائها الكلي ، لان وجود هذه المتناقضات معاهو ما سيتيح لها البقاء ، وهي يجب ان تركز لا على مقتضيات اللحظة الراهنة التي لا يمكن ان تكتسب شمولها الا من خلال العمل الاجتماعي الذي يخضعها ويخضع لها — ولكن على الكل الجديد المتخيل الذي يطرحه الواقع ، وميزة هائلة عند الفنانين الروس في هذا الصدد انهم يفكرون في الفن من حيث هو نبوءة ، وكانت مأساتهم ان قبضة ستالين القوية قد حولت اقتناعهم بالقيمة التنبؤية للفن الى اقتناع بأنه مجرد وسيلة لتقرير صورة المستقبل الآن ، والكل الجديد الذي يطرحه الواقع لا بد ان يكون بطبيعته قابلا للاشتراك ، ومثل هذا الاشتراك يجب ان يكون مسموحا به في فن المدى الطويل، فليس هدف الفن محو صور الاشتراك ، بل أن يحتوى وأن يحيط وأن يحدد الكل الذي توجد فيه . على هذا النحو يصبح الفن وسيلة لزيادة وعي الانسان بنفسه اكثر منه دليلا مباشراً ومحدداً للفعل الآني والموقوت ،

ومن طبيعة النحت والرسم بالزيت، ومعظم الرسوم الجدارية كذلك ، أنها وسائط لا تسلم نفسها للدعاية ، ففي طريقة صنعها ما يوحي بقدرة كبيرة على الاستمرار والدوام ، ثم هي أدوات وظيفية قاصرة بالنسبة لأهداف الدعاية ، فاللوحة أو التمثال لا يمكن أن يوجد الا في مكان واحد بحيث تراه حفنة قليلة من الناس ، أما الوسائل الحديثة التي تلائم أهداف الدعاية فهي الافلام والملصقات ، والكتيبات ، وأشكال محددة من المسرح ، والاغنية ، والشعر الحماسي .

طيب . ماذا كانت نتيجة هذا كله ؟

النتيجة هي هذا الاتجاه السائد في روسيا نحو الفن التشكيلي ، اتجاه تشترك فيه الأغلبية الساحقة بصرف النظر عن العمل أو الاهتمام ، الاستثناء قلة من الشباب الذين نضجوا خلال السنوات العشر الاخيرة حين بدا ثمة أمل في وجود فن آخر غير الفن الرسمي ، وقلة من هؤلاء الذين اعتادوا أن يسألوا وأن يكونوا الاجابات لانفسهم ، ومعظم هؤلاء من العلماء . فعن طريق تنظيم المعارض ومساعدة مجالس السوفيتات ونقابات العمال ومنظمات الشباب لجان ، وشراء الاعمال (عن طريق الموافقة المركزية دائماً) ، وعن طريق نشر الكتب والاهتمام بالفن في المناهج الدراسية ، وعن طريق تكوين جماعات من هواة الرسم في المصانع ، وعن طريق البرامج التي تنظمها قصور الثقافة .. عن طريق هذا كله فان برنامج الفن الرسمي - الذي وضع في الثلاثينات - قد جعل الشعب السوفيتي كله واعياً فخوراً بحقيقة أن الفن التشكيلي يمكن أن يلعب دوراً في تطوير حياته ومجتمعه .

وعى الجمهور الروسي اذن حقه في ضرورة الفن لكنه عجز عن تطوير هذا الحق لانه يفتقد الخبرة من تاريخ الفن الروسي . ثم ان عدم ايقاع تاريخ روسيا الحديث ، والاتساع الهائل لمساحتها ، وعدم انتظام خطو التطور الاجتماعي وتغيره من مكان لمكان ، كل هذا قد دفع الذوق العام الى البحث عن نوع من الفن يجد فيه صورة الهوية الروسية التي لا تتغير ، مثل هذا الفن — على المستوى الايديولوجي — يخدم ولا شك الاتجاه القومي المحافظ الذي صحب بالضرورة فترة الستالينية وشعارها حول بناء الاشتراكية في بلد واحد .

باختصار ، ان السياسة السوفيتية الرسمية منذ ١٩٣٠ لم تفرض فقط اكاديمية عقيمة على ممارسة الفن ، بل أغلقت أيضاً طريق التطور أمام نفس الجمهور الواسع الذي خلقته وكانت النتيجة في الحالين تراجعا للوراء .

في مواجهة المكان .. والاجهزة :

والآن في ١٩٦٩ يعمل ارنست نيزفستني في ورشة صغيرة بشارع جانبي قرب وسط المدينة . لان الستديوهات الكبيرة في موسكو محجوزة بشكل دائم للفنانين

الروسيين الذين يعملون في مهام محددة . ومساحة ورشته خمسة أمتار في سبعة . ومن ورائها سلم ضيق يؤدي لحجرة داخلية صغيرة ، تتسع بالكاد لسرير وطاولة ورف للكتب دون مجال للحركة . في الورشة معظم قطع النحت التي أنجزها الفنان في السنوات العشر الأخيرة . وفي الحجرة العليا حافظات لاسكتشات رسومه . وبعض هذه الرسوم والنظرة الاولى يخيل اليك ألا مكان للعمل . فالورشة مكتظة بقطع الحفر وقوالب الجص وكتل البرونز ونماذج الطمي والبلاستين بحيث ان الحركة غير المحسوبة لابد ان تؤدي لكارثة . وفي الورشة المزدحمة عدد من ماكيتات نصب تذكارية ضخمة لم يقدر لها أن تنفذ . في ظل أحد هذه الماكيتات يجلس نيزفستني ليعمل وهو مضطر — لسوء الاضاءة — ان يعتمد على حساسية أصابعه أكثر من اعتماده على مايرى — أما اذا احتاج أن يعمل في مساحة أكبر . فعليه ان يستعين بأحد في حمل الاشياء والمعاونة في الصب في الشارع خارج الورشة رجلان اعتادا مساعدته . وقد عرف أهل الشارع كلهم ورشة نيزفستني وما تحويه من أشياء غريبة لاتمت بصلة لأي فن عمومي شاهدوه . لكنهم يفسرون هذا الى عاطفة خاصة مستبدة ، والعواطف الخاصة لاتثير فضول الناس في روسيا .

وخلال الثلاثينات رفض عدد من الفنانين الخضوع لهذه الاكاديمية الجديدة ، وظلوا يواصلون ابداعهم على نحو مستقل (مثل فالك وتشار أو كونشالوفسكي) ، واستطاع هؤلاء الفنانون أن يقاوموا الموجة الطاغية بتعديل أعمالهم أحياناً ، ولا يعني هذا انتقاصاً من قدر شجاعتهم أو تكاملهم النفسي ، لكن المسألة خاصة بطبيعة معارضتهم ذاتها : كانوا يرون أنفسهم — كذلك كان يراهم أصدقاؤهم والامبذم — « ليبراليين » . يرفضون أن يخضع الفن لأي تخطيط من أي نوع ، ان هذا النمط الذي تطورت ملامحه بعد ذلك ووضحت في « دكتور زيفاجو » ، وبعد موت ستالين أمكن قيام تيار من المعارضة أكثر وضوحاً ومباشرة . يصف ابزاك دوتيشر منطلق هذا الموقف بقوله : « لقد طردت الستالينية البربرية من روسيا ، لكنها طردتها بوسائل بربرية ، ولم تستطع ان تمضي في هذا الى مالانهاية . وفي السنوات الاخيرة من حياة ستالين كان الأثر التقدمي لنظامه تكاد تبطل نتائجه الوسائل التي يستخدمها ، ومن أجل ان تواصل روسيا تقدمها كان عليها ان تطرد الستالينية . وما جعل هذا شيئاً ملحاً كل الالحاح هو تدخل الستالينية بمقولاتها العقائدية الجامدة — في كل شيء ، في علوم الحياة والكيمياء والطبيعة والفلسفة واللغويات والاقتصاد والادب والفن ، تدخلاً يشبه ماكانت تقوم به محاكم التفتيش في العصور الوسطى حين تحدد الخطأ والصواب للعالم المسيحي كله ، شيء ينتمي دون جدال الى

عصر ماقبل التصنيع . ان روسيا في منتصف القرن كانت مهددة بأن يتخرب فيها كل شيء ، العلم والتكنولوجيا والامن القومي على السواء ، ولم يكن هذا التخريب ليخدم حتى مصالح أضيق الفئات ، وكان كل المتعلمين راغبين في الخلاص منه الآن .. وعلى الفور .

ولسنا نعرف على وجه اليقين هل كان هذا المناخ السياسي السائد هو مادفع نيزفستني لاختيار النحت . أم كان استعداده لاختيار النحت هو ما أيقظ رؤيته السياسية وأرهفها لكن مانعرفه على وجه اليقين هو أن هاتين السمتين من سماته الشخصية وجدتا التعبير عنها في طبيعة النحت ذاتها . بعبارة أخرى : لم يكن ممكناً ان يختار نزفستني فناً آخر أو وسيلة أخرى لاتؤدي به مباشرة — ان شاء ان يحتفظ باستقلاله — الى صدام مباشر مع كل الجهاز البيروقراطي والايديولوجي للأكاديمية الستالينية . يقول نيزفستني ان النحت في أساسه فن الجماهير . لكننا محاطون بآلاف من النصب العامة القبيحة التي تدور في معظمها حول نفاق أبطال الحرب وشهدائها . ولأن اتجاه ثقافتنا بوجه عام يميل نحو التفتيت والتخصيص فاننا بالتالي نميل نحو الاقلال من أهمية الطبيعة الاجتماعية للنحت .

ولسنا بحاجة للرجوع الى العلاقة بين النحت وغيره من الفنون لنؤكد الطبيعة الاجتماعية لفن النحت ، يكفي ان نسأل : لماذا كانت النصب التذكارية كلها نحتاً ؟ قد تكون الاجابة الواضحة هي ان الحجر أو المعدن ، والخشب بدرجة أقل ، هي من المواد التي تقاوم الفناء ، لكني اعتقد انها ليست الاجابة الاساسية . قطعة النحت تكوين ثابت، ثلاثي الأبعاد ، يملأ المكان او يحتويه ، لكن علاقتها بالمكان تختلف عن علاقة أي جسم ثابت بالمكان . قارن علاقة قطعة النحت بالمكان وعلاقة الشجرة به ، ان الشجرة تنمو فتتغير صورها ، وهذا كامن في أشكالها وتكوينها ، نتيجة هذا تبدو علاقتها بالمكان كما لو كانت علاقة تكيف . هناك حد لكنه ليس ثابتاً ولانهائياً . قارن علاقة قطعة النحت بالمكان وعلاقة جسر أو بناء به . ان علاقة أي من هذين الموضوعين بالمكان تختلف عن علاقة الشجرة به . ذلك ان السطح بالنسبة لكل منها حد ثابت . لكن الجسر او البناء يؤدي وظيفة عامة . ومن ثم فعليه ان يلبي متطلبات هذه الوظيفة،وان يضع في تكوينه اعتبارات تتعلق بالامن الذي يوفره الالتزام قوانين القوة الطبيعية . من هنا لاتقوم علاقته بالمكان على اساس المعارضة المبدئية له . بل هي علاقة اعتماد متبادل داخل

التكوين نفسه . قارن اخيراً بين علاقة قطعة النحت بالمكان وعلاقة آلة متحركة : طائرة او رافعة به . لأن الآلة تتحرك فان المكان يبدو لها نسبياً . فالطائرة تندفع الى الامام وتبدو كما لو كانت تأخذ مكانها معها . والرافعة تدور . وتبدو مسيطرة على قدر من المكان هو مايحدده مداها . لكن هذا الحد غير مرئي وغير ملحوظ ، وحين تتوقف الرافعة فقط يمكننا ان نعي علاقتها بالأفق او بعمق السماء . اما النحت فهو يبدو دائماً في مواجهة كاملة المكان الذي يحيطه . والحدود القائمة بينه وبين المكان نهائية وقاطعة . ووظيفته الوحيدة ان يستخدم المكان بطريقة تضفي عليه المعنى . وهو لايتحرك ولايصبح نسبياً . النحت يؤكد نهائيته بكل الوسائل الممكنة. وهو بالتالي يستثير فكرة اللانهائية ويتحداها . ونحن حين نرى التعارض الاساسي بين النحت والمكان نترجم فحواه الى معايير الزمن ، ان هذا سيقاوم الزمان كما قاوم المكان . هذا هو السبب الحقيقي في أن قطعة النحت تصلح نصباً تذكارياً . صحيح ان قصيدة قد تصلح نصباً تذكارياً . كذلك معمل أو معرض او مشروع ما . لكن النحت هو الوسيلة الوحيدة. الفن الوحيد . الذي يمكن ان يثير فينا - بمجرد ادراكنا له - مضمون التذكار . وقد يكون النصب تذكاراً لحدث أو شخص أو فكرة . وهو يظل تذكاراً مابقي معناه قائماً عند جمهوره.

من الطبيعي اذن ان يشغل فن النحت اهتماماً كبيراً وأن يدور حوله أعظم الجدل في مجتمع يعتبر الفن نشاطاً ذا تأثير عميق على تكون الوعي السياسي والايديولوجي للجماهير . والافكار التي أشرنا اليها هي المضمون الفلسفي لنضال نزفستني ضد الفن الرسمي . وهذا ماخلق منه شخصية اسطورية بالنسبة للشباب والشعراء والطلبة . قبل عدة سنوات أقيمت مسابقة لتصميم نصب تذكاري للنصر يقام في ساحة الى جوار موسكو . وقدم نزفستني مشروعاً وماكيت وأجازته لجنة التحكيم (وكان من بين اعضائها عدد من جنرالات الجيش) . رغم هذا استطاعت الاكاديمية أن تتدخل وأن تلغي المسابقة كلها . صحيح ان هذه حادثة استثنائية لكنها تشير لاتجاه : ان نضال التشكيليين الروس للخلاص من الارثوذكسية الستالينية ليس بالنضال الهين . وهو نضال بين الفنانين المبدعين من جانب والمسؤولين السياسيين غير المستنيرين من الجانب الآخر . وقد ظلت الفنون التشكيلية في روسيا تابعة لسيطرة مركزية من اكاديمية الفنون الجميلة واتحاد الفنانين . وبعد موت ستالين لم يحدث تغير حقيقي في سياسة هاتين المؤسستين . لكن تقييد سلطة البوليس السري من ناحية . ووجود فهم اكثر سماحة بالنسبة لما

يتعارض مع أمن الدولة من الناحية الأخرى . قللا من خطورة معارضة سياسة الفن الرسمية . أما « الواقعية الاشتراكية » – رغم الاشارة الى طقس عبادة الفرد وادانة الفن « المتفائل » دائماً – فلا زالت باقية .

تضم الا كاديمية ثلاثين مقعداً تمثل صفوة الفنانين . ويضم الاتحاد كل المشتغلين الممارسين (يبلغ عددهم في فرع موسكو وحده حوالي ستة آلاف فنان) وبين الجهازين نوع من العداء يوصف أحيـاناً بأن خلاف بين سياسة « رجعية » في الفن وأخرى « ليبرالية » لكن الخلاف يدور في حقيقة الأمر حول الامتيازات ووسائل التكريم(ذلك أن الفنانين في الاتحاد السوفيتي ينعمون بحياة لاينعم بها غيرهم من العاملين . فقديعيش الواحد المشهور منهم أفضل من حياة وزير في الحكومة . ومتوسط النجـاح يعيش في مستوى لايبلغه المهندس الناجح أو أستاذ الجامعة بعض كبار الفنانين مخربون بلا خلق ولايهتمون بغير مطامعهم الشخصية ومنافقة المسؤولين السياسيين . لكن معظمهم مخلص. ويعتقد أنه يؤدي واجبه لبلاده داخل اطار السياسة الفنية الموضوعة . على انهم جميعاً قد أصبحوا « فناني مؤسسات » .

والا كاديمية والاتحاد كلاهما يعارض نزفستني . ويعتبره تهديداً حقيقيـاً . ذلك أنه يقدم صورة البديل : الفنان الذي يعمل خارج المؤسسات . وينتج فناً لايمكن لأحد أن ينكر قيمته او الهدف منه . وخلال هذه السنوات العشر الأخيرة لم يعهد الى نيزفستني بغير مهمة رسمية واحدة . وربما كان العمل الذي قدمه ينزفيتني يحمل ملامح الصراع والحل الوسط . فينزفيتني لايمانع أحياناً في ان يمضي بعض الطريق كي يلاقي المتطلبات الرسمية . ربما كانت هذه الصورة لاترضي هؤلاء الذين يرون الفنان متمرداً أبدياً .لكن نزفستني – لهذا السبب نفسه – تهديد ونموذج فريد في آن واحد . وفيما عدا هذه المهمة الرسمية فان نيزفستني يعمل لحسابه ويعيش حياة مالية قلقة . ويبيـع بعض رسومه وقطعه الصغيرة لاصدقاء شخصيين معظمهم من العلماء . أما طلبات شراء أعمـاله التي ترد من الخارج فتردها لأصحابها ادارة « صالون بيع الاعمال الفنية » . ولـكن .. من المستحيل على نحات روسي أن يعمل مستقلا ويظل داخـل دائرة القانون . فالرسام يستطيع ان يشتري أدواته من اقرب دكان والكاتب ليس بحاجة لأدوات. اما النحات .. فماذا يستطيع أن يفعل دون الحصول على كتل ضخمة من الخشب او الحجر اوالمعدن.. والأدوات التي تمكنه من تناولها ؟ ان الاتحاد والاكاديمية يحتكران كل الادوات والمواد

الخام . والبديل الوحيد المتاح هو الحصول عليها بطريقة «خاصة» .. من السوق السوداء على وجه التحديد . هناك ماهو أقسى : بالنسبة لنحات يصمم أعماله ولايعرف كيف يمكن له أن يصبها ومسابك الدولة لاتقبل سوى الأعمال المحولة اليها من الهيئات الفنية ؟ استطاع نزفستني أن يقيم فرناً صغيراً خاصاً خلف ورشته المكتظة يصب فيه قوالبه . لكن القوالب التي يمكن ان ينتجها هذا الفرن صغيرة جداً . ولابد ان يصب تكويناته الكبيرة بعد ان يفتتها الى أجزاء. كذلك فان هذه القوالب من نوع غليظ خشن . ومرة أخرى .. لابد من الحصول على المعدن اللازم من السوق السوداء .

ثم جاء خروشوف :

هكذا تحول نيزفستني الى لص صغير ، وقد كشف في مقابلته العاصفة لخروشوف في نوفمبر ٦٢ عن هذه الحقيقة ، ان هذه المقابلة العاصفة المشهورة يمكن أن تعد يوماً بداية النهاية للأكاديمية الجديدة في روسيا ، حدثت الأمور على النحو التالي :

أعد اتحاد الفنانين في موسكو العدة لاقامة معرض يضم أعمال أعضائه في الثلاثين سنة الأخيرة . كان المعرض يهدف لابراز طابعه « الليبرالي » . ويكشف بالتالي ضيق أفق رجال الاكاديمية . لهذا دعي نزفستني للاشتراك فيه . ورفض نيزفستني الا ان اشترك معه عدد من الفنانين التجريبيين . وبدوره رفض الاتحاد . لكن رجلا اسمه بيلوتين — كان يدير استديو لتعليم الرسم — تلقف فكرة اقامة معرض تجريبي .واستطاع — بطريقة ما — أن يجعله تحت رعاية مجلس مدينة موسكو . وعرضت فيه أعمال تلاميذ بيلوتين وأعمال نيزفستني وعدد من التجريبيين الشبان الذين رشحهم . وافتتح المعرض فأثار ضجة عاصفة . جاءت هذه الضجة نتيجة عاملين ، الاول هو ان الاعمال المعروضة أعمال لم ير الجمهور لها شبيهاً منذ اكثر من عشرين سنة . والثاني هو تلك الحرارة البادية في ترحيب الفنانين الشبان بجمهور معرضهم . وجاءت طوابير الناس والجماعات اكثر مما توقع أشدهم تفاؤلا . وبعد عدة أيام اغلق المعرض رسمياً . وطلب الى الفنانين المشتركين أن ينقلوا اعمالهم الى قاعة عرض أخرى بجوار الكرملين حتى يتسنى لرجال الحكومة واعضاء اللجنة المركزية أن يناقشوا معهم القضايا التي تثيرها أعمالهم . كان هذا الموقف الرسمي المهادن أمراً غير مسبوق . صحيح انه كان يعني

تقدما لاشك فيه بالنسبة لأساليب الارثوذكسية الستالينية المطلقة . الا ان مخاطره واحتمالاته بقيت جميعاً غير محسوبة . وبدا ان كل شيء يعتمد على الطريقة التي سيستجيب بها خروشوف .. انه الفرد مرة أخري ؟

عمل الفنانون في اعداد أعمالهم طول الليل ، وجلسوا ينتظرون ، أحيط المبنى بقوات الامن ، ورورقب ، وتم فحص نوافذه وستائره ، ثم جاء الافتتاح ، سبعون رجلا دخلوا القاعة مرة واحدة ، ولم يكن خروشوف يصل نهاية السلم حتى ارتفع صراخه : « خراء ، وساخة ، صفاقة ، من المسؤول عن هذا ؟ من الزعيم هنا ؟ » تقدم رجل من تعد خطوة الى الامام ، فلاحقه الصياح : « من أنت ؟ » ، كان صوت الرجل بالكاد مسموعاً وهو يتمتم : « بيلوتين » ، صاح خروشوف : « من تكون ؟.. » ، قال واحد من رجال الحكومة : « ليس هذا الرجل هو الزعيم ، ليس هو من تريد ، الزعيم الحقيقي هو هذا.. » وأشار نحو نيزفستني ، بدأ خروشوف يواصل الصياح ، لكنه فوجيء هذه المرة بصياح مماثل : « اسمع ، قد تكون انت رئيساً للوزراء ، أو رئيساً لمجلس السوفييت ، أما هنا أمام أعمالي فأنا الرئيس ، ويجب أن تناقشني كند لك ، فلا تصرخ .. » ، (وبالنسبة للكثيرين من اصدقاء نيزفستني كان رده أكثر خطورة من غضب خروشوف) ، قال وزير واقف الى جوار خروشوف : « الى من تتكلم على هـذا النحو ؟ انك تكلم رئيس الوزراء ، أما أنت .. فسترسلك الى مناجم الاورال .. » ، وعلى الفور أمسك اثنان من رجال الأمن بذراعي نيزفستني ، تجاهل نيزفستني الوزير ووجه حديثه مباشرة لخروشوف « انك تكلم رجلاً قادراً على أن يضع نهاية لحياته أي وقت دون تردد ، لهذا لا يعني تهديدك شيئاً » ، وكانت الطريقة الرسمية الهادئة التي قال بها هذه العبارة تجعلها مقنعة تماماً . وباشارة خفية أطلق رجال الأمن ذراعي نيزفستني . وحين احس بذراعيه مطلقين استدار ببطء وبدأ السير متجهاً نحو أعماله . للحظة لم يتحرك أحد . كان نيزفستني يحس بأنه ــ للمرة الثانية في حياته ــ يقف على شفا الضياع . فما سيحدث في هذه الدقائق أمر حاسم . ظل نيزفستني يسير مرهفاً أذنيه ، وكان الفنانون والمشاهدون جميعاً صامتين ، واخيراً سمع نيزفستني تردد انفاس ثقيلة وبطيئة وراءه . كان خروشوف .

وبدأ الرجلان نقاشاً حول الأعمال التي يريانها ، وكانا يرفعان أصواتهما ويلوحان بأيديهما أغلب الوقت ، وبدأ كبار الرسميين يتجمعون حول رئيس الوزراء . قال المسؤول عن الأمن : « انظر الى البدلة التي ترتديها .. هل تليق الا لصعلوك ؟ » ، رد نيزفستني:

ظللت أعمل في اعداد المعرض طوال الليل،ولم يكن رجالك ليسمحوا لزوجتي أن تأتيني في الصباح بقميص نظيف . ثم ، يجب أن تخجل من نفسك .. في مجتمع يجعل من العمل قيمة ، ليس لك أن تبدي هـذه الملاحظة » ، وعندما كان نيزفستني يتدخـل لتقديم أعمال رفاقه الشبان ويتحمس لهم ، اتهمته ملاحظة احدهم بالشذوذ الجنسي ، وكالمعتاد، تجاهل نيزفستني صاحب الملاحظة ووجه حديثه مباشرة لخروشوف : « اسمع يانيكيتا سيرجيفتش .. في مثل هذه الامور اصبح شيئاً متخلفاً أن يأتي الرجل بشهادة تثبت العكس ، لكنك ، ان استطعت أن تأتيني بفتاة ، هنا والآن ، فانني مستعد لأن أجعلك ترى بعينك .. » ، ضحك خروشوف متهتهـاً ، ثم سأله فجأة : « من أين تحصل على البرونز ؟ » ، رد نيزفستني على الفور ، « أسرقه » ، علق احد الوزراء : « ان له نشاطاً في السـوق السـوداء وغيرها من الامور المريبة » ، أجاب نيزفستني : « هذا اتهام خطير من وزير مسؤول ، وأنا اطلب التحقيق الشامل في هذا الاتهام ، وبانتظار التحقيق أقول لك انني لم أسرق البرونز بالطريقة التي تتصورها ، فكل ما استخدمـه من الخردة ، لكنني لمجرد ان استمر في العمل يجب أن ألجأ لطرق غير مشروعة .. » ، وتدريجـاً بدأ الحديث بين الرجلين تخف حدته وتتسع دائرته ، سأل خروشوف : « مارأيك في الفن الذي أنتج أيام ستالين ؟ أجاب نيزفستني : كان فناً فاسداً ، ونفس النوع من الفنانين لازال يخدعك حتى الآن . قال خروشوف ، كانت الوسائل التي استخدمها خاطئة ، لكن الفن لم يكن كذلك .. » ، رد نيزفستني : « انني لا افهم كيف نفكر ، كماركسيين ، على هذا النحو؟ ، ان الوسائل التي استخدمها ستالين كانت تهدف لعبادة شخصه ، وأصبح هذا هو مضمون الفن الذي يسمح به ، فكيف لايكون فناً فاسداً .. » ، واستمر الحوار بين الرجلين دائراً حوالي الساعة ، ارتفعت حرارة الحجرة وحرارة المناقشة ، وأغمي على رجل أو اثنين ، ولم يجرؤ احد على مقاطعة خروشوف ، كان الحوار لا يمكن أن يتوقف الا عن طريق نيزفستني ، همس احد رجال الحكومة خلف أذنه : « فلننه المناقشة الآن .. » ، قال نيزفستني وهو يمد يده لخروشوف : « طيب فلنتوقف الآن اذن . » ، استدار خروشوف ليغادر القاعة ، على رأس السلم توقف واستدار نحو نيزفستني وقال: « اسمع ، انت نوع الرجال الذين احبهم ، مزيج من ملاك وشيطان ، اذا انتصر الملاك فيك فنحن اصدقاء ، اما اذا انتصر الشيطان فسأقضي عليك .

ترك نزفستني المبنى وهو يتوقع القبض عليه عند المنعطف . لكن أحـداً لم يقبض عليه . وتم التحقيق الذي طلبه نزفستني بعد ذلك : سحب الوزير اتهاماته وأعلن

أن شيئاً لايثبت ان نزفستني مواطن غير شريف ، وقبـل التحقيق قضى خروشوف ونزفستني جلسات نقاش طويلة . سأله خروشوف في نهاية احداها كيف استطاع ان يقاوم ضغط الدولة كل هذه السنوات . رد نيزفستني: « ثمة أنواع من البكتريا . صغيرة جداً . دقيقة جداً ، تعيش في محلول ملحي مركز . لكنها تستطيع ان تقرض حافر الخرتيت .. »

وذكر الاطباء في تقاريرهم التي رفعوها لخروشوف ان نيزفستني مجنون !

بدأ بالموت .. وانتهى بالحياة

قطبا مخيلة نزفستني هما الحياة والموت . قد يبدو هذا القول مبتذلا وبلامعنى لكنه عند نزفستني صحيح على نحو خاص ومنفرد . بدأت عيناه – منذ عاش موته القريب ذات ليلة – تكتسبان قدرة على ادراك المسافة الفاصلة بينه وبين الموت . الموت عنده نقطة بداية لانهاية . فهو يقيس بادئاً بالموت لامتجهاً اليه . « انت تكلم رجـلا قادراً على أن يضع نهاية لحياته .. » ، هذا يعني أنه يعي طاقـة الحياة حتى لو لم يعبر عنها ، وهؤلاء الذين يقيسون متجهين نحو الموت يصبح وعيهم حاداً بعدم استقرار الحياة وعدم يقينها ، لكن نيزفستني على النقيض ، يعي قدرة الحياة غير العـادية على التوائم والمعاناة والاستمرار .

في عمل من أول اعماله – اسمه جندي جريح (١٩٥٥) – نرى جندياً صغيراً من البرونز مطعوناً بجرته ، والرجل على وشك أن يرتمي .. وقد تفككت مفـاصل جسده كلها . ربما كان هذا الجندي نفسه هو الذي سنراه ميتاً في عمل أنجزه سنة ٥٧ ، في عمله هذا . الجندي الميت . يرى نيزفستني الموت جامداً وساكناً وثقيلا . انني لا اعرف عملا آخر من اعماله تبدو فيه هذه الشكلية المستطيلة .وتلك الخطوط الممتدة المتوازية بدقة . في السنة نفسها انتهى نيزفستني من عمل آخر هو« الرجل ذو الطرف الصناعي » الرجل مقطوع الرجلين وأمامه على الارض رجل صناعية . وهو يمسك بها ناظراً اليـها . ان هذه القطعة تعبر تماماً عن تفكير نيزفستني ، فحقيقة أن الرجل مقطوع الرجـلين مفروغ من تأكيدها . هي عنوان العمل ومعنى الحركة فيه . لكن العمل كله يؤكد شيئاً آخر : ان هذا الرجل لم يخسر الحياة . واذا قارنا بين هذا التمثال وتمثال « الجـندي الميت » أدركنا ماير يد أن يقوله نيزفستني : ان هذا الرجل الممزق هو بروميثيوس لأنه

لا يزال حياً . وتشوهه يضيف الى طابعه البروميثي شيئاً آخر هو ابراز مدى قدرة الانسان على التكيف وقوة ارادته للبقاء . قد يقال ان هذا اتجاه قاسي . وذلك صحيح اذا لم يكن تمثال نيزفستني يعبر عن فكرة اكثر مما يصور حالة . يعبر عنها حسب تقاليد النحت : في تحطيم الجذع التقليدي والدراسة التفعيلية لذراع او ساق معزولة. من المبتذل أن نقول ان الموت هو التناقض الضروري للحياة . لكن .. ماسبيل هذا التناقض ؟ ان الموت — على خلاف الحياة — ليس له نقيض . الموت مفرد . فلا موت يحتوي موتاً آخر . الموت لا يحتوي سوى نفسه التي هي عدم بدورها . ولأنه مفرد فهو جزئي فقط ، لأننا لانستطيع أن نتخيل كلاً هو حد مفرد. الحياة تحتوي الموت والعكس ليس صحيحاً. واعمال نيزفستني هذه تعبير عن المراحل الاولى من تطوره . منطلقاً من الموت كنقطة بداية . انها تعني —[في المقام الاول — هؤلاء الذين مروا — ويمرون — بتجربة الموت مباشرة وعن قرب : الينا حين من الحرب والجرحى والمشوهين والمنتحرين .

وتدريجاً ، بدأ الموضوع يتغير ، لم يعد ثمة تعبير مباشر عن الموت أو دليل له ، لكن الاحساس بطاقة الحياة طاغ لدرجة توحي بنقطة البداية نفسها . فهكذا يجب أن تبدو الحياة في ضوء لنيها ، وحين نعي هذا التناقض نستطيع أن نكتشف صور الاتساق فيما يبدو متعاكساً ، كان استبصار دستويفسكي النفاذ نتيجة ادراكه هــذا التناقض ، ونيزفستني — كنحات — مبهور بتلك الخبرات المنسقة رغم أن الأجساد التي تحتويها ليست كذلك . هكذا يبدو أن الكيفية الأساسية الرجل المشوه ليست في أنــه مشوه ، ولكن في أنه حي . والاهتمام برسوم نيزفستني يلقى مزيداً من الضوء على خياله ، انه يعتبر الجسد الانساني ميدان كل التحولات الممكنة ، وكل مايريد أن يقوله يستطيع أن يقوله من خلال الجسد ، انه جوهر كل ماهو ليس موتاً . الكنه ليس مهتماً بالجسد من حيث هو تكوين جمالي ، ولكن من حيث مايصدر عنه من أفعال ، ومن حيث قوته ومقاومته وحدوده وغوامضه وأسراره ، وإذا كان رودان قد قال : ان النحاتين القدامى كانوا يبحثون عن منطق الجسد الانساني ، لكنني أبحث عن سيكولوجيته ، بمعنى أنه يبحث في الجسد عن الدراما العاطفية ويفكر فيه من حيث هو تعبير عما يشغل العقل أو القلب ، فمن الواضح أن اهتمام نيزفستني بالجسد بعيد عن اهتمام النحاتين القدامى وبعيد عن اهتمام رودان كذلك، فما يعنيه ليس التعبير في مظاهره الخارجية لكن الأحداث الداخلية في الجسد . ولا يمكنك أن تطلق على أي من أعماله صفة العري . فالعري . الذي هو رعشة المتطهرين ووعــد زائف لطلاب المتعة — يبدو خارجياً عند نيزفستني لأن ذلك التمييز الحسي والمتخيل بين

الموت والحياة . بين الذكر والأنثى ليس قائماً في العري على مستوى الجلد . لابد أن نوغل في الولوج حتى يمكننا أن نلمس . لا الجسد . ولكن خبرة الجسد .

وفي الميثولوجيا التقليدية كان ثمة طريق ذو اتجاهين بين الجسد الانساني والطبيعة الخارجية . والتحول يمكن أن يسير في أي من الاتجاهين : فالانسان يمكن أن يتحول لشجرة . وروح النهر تتجسد في شكل انساني . وللآلهة حرية السير في الاتجاهين . صحيح ان كل بناء اسطوري أو ديني لايمكن تفسيره إلا في سياقه التاريخي والاجتماعي . لكن هذه الابنية كلها لابد أن تبدأ بالتناقض القائم بين تنوع وانطلاق الخيال الانساني من جانب وخصوصية ومحدودية الكائن الانساني من الجانب الآخر . والمسيحية حين أكدت تميز روح الفرد أغلقت هذا الطريق ذا الاتجاهين . لكنها بتصورها عن الفردوس والجحيم فتحت طريقاً جديداً أمام تحول الجسد الانساني . فالجسد ــ حسب طبيعة الروح في داخله ــ يمكن أن ينعم بالبركة الابدية أو يحل به العذاب الابدي . واكتسبت الصورة الثانية أهمية أكثر . فأصبح الجحيم هو التجسيد المادي للخطيئة كشكل من أشكال عقاب الجسد . لهذا أثار جحيم دانتي نزفستني فاهتم به اهتماماً بالغاً وصوره في رسوم كثيرة . ان جحيم دانتي هو دراسة في التشريح الرمزي . لو صح التعبير .

التحول الذي يصيب الجسد الانساني هو ماتعبر عنه أعمال نيزفستني في تطورها : بدا التحول أولا عن طريق دخول شيء خارجي على الجسد الانساني محدثاً به جرحاً أو ثقباً . بعدها تطور الموضوع ليصبح الانسان الآلي . لامنظوراً إليه من الخارج ولكن من الداخل . حيث أصبح جسده مكوناً من قطع آلات أو قطعها تكون آلي . وأضيفت الى الجسد أجزاء أخرى فكانت سلسلة أعماله عن العالقة . أو أعماله عن الأجساد التي تتعايش مع أجساد أخرى داخلها . . (وأكثرها طبيعية المرأة والجنين) . والاضافة أو الحذف تنتج لنا الخنثى أو الكائنات الخرافية المكونة من نصف انسان ونصف حصان (السنتور Centaur) . أو نصف انسان ونصف ثور (المانيتور Minotour) .

والاستمرار هو الموضوع الرئيسي لاعمال نيزفستني . كانت نقطة بدايته الموت فوعى قدرة الحياة على المجالدة والبقاء . ووعى كيف تخلق هذه القدرة وكيف تتحقق خلال الحاجة الدائمة الى التوائم واحتواء التناقضات . ثم عمل على أن يصور هذه القوة في وسائل بصرية عن طريق تحولها الى قوة تعدل ــ من الداخل ــ تكوين الجسد الانساني والافعال الصادرة عنه . هكــذا تصبح أعماله نماذج ــ بالمعنى العلمي ــ القدرة على الاستمرار .

الشجاعة والحرية .. وبطولة الملايين

وقد نستطيع أن نسأل انفسنا في النهاية : ما أهمية موضوع أعمال نيزفستني للعالم كله .

ان الشجاعة وسيلة واحدة لمواجهة التهديد والخطر ، واذا شهد انسان آخر هذا الفعل الشجاع أصبح مثالا ، وهؤلاء الذين يقدمون أمثلة للشجاعة يعتبرون أبطالا يستحقون التمجيد . ويختار كل مجتمع أو طبقة أبطاله طبقاً لخبراته واحتياجاته، لكن هناك دائماً لون آخر من الشجاعة السلبية ، لو صح التعبير . هي شجاعة زوجات المحاربين، أو ضحايا المجاعات والكوارث ، لكن هذه الشجاعة نادراً مايحتفل بها أحد ، فهي دائماً تبدو شيئاً طبيعياً وحتمياً ولايمكن تجنبه . أما في عصرنا فلم تعد الشجاعة امتيازاً تحظى به فئة قليلة في لحظات مختارة ، لكنها اصبحت ضرورة الملايين من أجل المقاومة الدائمة ، فقتل من الروس عشرون مليونا قبل ان تندحر جيوش النازية ، وحارب الفيتناميون عشرين عاماً من أجل استقلالهم وهم على استعداد لأن يحاربوا عشرين أخرى . لم تعد الشجاعة أعمالا استثنائية او لحظات بطولية نتيجة قرارات شخصية . شجاعة هذا العصر هي مقاومة الضحايا كي لايظلوا ضحايا ، هي قدرتهم على الاستمرار . حتى يضعوا النهاية لاستغلالهم وعذابهم . وبطل هذا العصر هو من يستطيع الاستمرار دون أن يلقى مصرعه أو يركن لليأس .

والحرية هي التي تهب الشجاعة مضمونها ومعناها ، ومعظم شعوب العالم تخوض اليوم صراعاً من أجل الحرية ، كي تتحرر من الاستغلال ، وكي تعيش على قدم المساواة في التمتع بخيرات العالم المادية والروحية . وهو صراع يجتاز مراحل متتابعة ويبدأ دائما بطلب الحرية لوطن او شعب أو طبقة أو عنصر . هذه الحرية قضت على المفهوم القديم من حيث هي امتياز فردي . وقضت — بالتالي — على صورة البطولة الفردية .

وتدفعنا الاحداث للاعتراف بشجاعة شعب أو طبقة . لاشجاعة الشعب كما تتمثل في جيشه المحترف . ولكن كما تبتدي في أفعال الناس جميعاً رجالاً ونساء . كباراً وصغاراً تؤكد هذا المعنى استراتيجيات الحرب الشاملة التي تجعل من الضروري تحطيم شجاعة ومقاومة شعب بأكمله . لاجيش محترف فقط . وشجاعة الشعب لاتتمثل في أن يبادر هذا

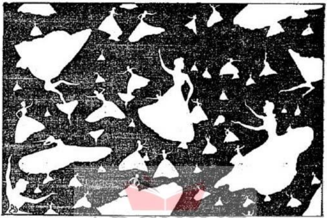
الشعب الى التضحية بوجوده كله . لكن الامر على العكس تماماً ، انها تتمثل في تصميمه على البقاء وقدرته على الاستمرار . عبر عن هذه الحقيقة واحد من قوات حرب العصابات في امريكا اللاتينية بكلمات بسيطة : « هدفنا الأول ان نبقى ، وأن نستمر . لهذا يجب أن نظل على قيد الحياة .. »

ان الاستمرار بهذا المعنى ايجابي وليس سلبياً . ليس رواقية فردية لكنه تصميم جماعي على انتزاع الحياة الحرة .

في هذا السياق يجب أن نضع أعمال زفستني فيزداد فهمنا لشكل فنه ومضمونه معاً . فمن المستحيل التعبير عن الجانب الايجابي للاستمرار من خلال مظاهر الجسد الخارجية . سيكون الشكل الناتج في هذه الحالة ضحية أو انساناً يعاني آلاماً مثل آلام أيوب .. أو يبدو في زهو انتصاره انه مستحيل لأن هذا المعنى الايجابي للاستمرار لايمكن التعبير عنه بجادثة مفردة أو فعل مفرد . جوهر هذا المعنى الايجابي هو ديالكتيك التقدم والتطور الذي يتجاوز أي حالة فردية . هو القدرة الانسانية على الاستمرار .

هذا هو ارنست زفستني في نهاية الأمر ، أفضل أعماله تعبير عن خبرة أساسية يحياها اليوم ملايين الناس في القارات الثلاثة المضطهدة . صحيح ان هذه الملايين لاتعرف زفستني ولم تر أعماله . لكن هذه قيمة النبوءة والخيال والمشاركة الانسانية . بتعبير آخر : انه هذا التفاعل الحتمي والمعجز بين الحيوات والأحداث في عالم واحد .

ان النبوءة اليوم أصبحت اسقاطا جغرافيا لاتاريخيا . انها ارتحال في المكان لافي الزمان ، لأن حقائق الأمس الثابتة لم تعد اليوم سوى أنصاف حقائق .



ثلوج

الدكتور بديع حقي

نظمت قصيدة (ثلوج) في شتاء عام ١٩٤٢ وقد زينها الصديق الفنان المرحوم أدهم اسماعيل ، بريشته الملهمة ، فوضع لها رسماً دقيقاً معبراً ، حفظته ، آنذاك ، بين صفحتي كتاب ، واستبدت بي غربة طويلة ، بعيداً عن دمشق ، فلم يتسن للرسم ان ينشر مع القصيدة ، حتى عثرت عليه ، مصادفة ، فيما كنت أنكفىء الى بعض كتبي القديمة بالمراجعة والبحث . وكانت فرحتي بالرسم كبيرة .

وقد تحدثت لصديق الكاتب المرحوم صدقي اسماعيل عن رسم اخيه الراحل، وذلك قبل وفاته بأمد قصير، فرغب الي نشره مع القصيدة. وهأنذا ألبي الرغبة الغالية، لتنشر القصيدة، مهداة الى ذكراها الحبيبة، موشاة بالرسم الرائع.

ب . ح

هرب الظلُّ ...
فالتوت رعدةٌ،
وانهدَّ صمتٌ،
وغلغلت أصداءُ ...

من بياض الثلوج،
تنثر أحلام عروس،
وتنثر الأفياءُ ...

الفراشات،
أُنسيت عهدها الأبيض،
فانهلَّتْ دمعةٌ خرساءُ.

حطمت منها أجنحاً،
فتهاوت ..
وتلاشى نثيرها المعطاءُ

* * *

نصلتْ، من إكليلها البكر، ألوانٌ
وغامت في بردها الأضواء ..

شاقها،

قطف ياسمين تلوّى،
ودعتها،
تَعِلَّةٌ بيضاءُ.

نشرت فرعها المهفهفَ،
فارتدَّ بريقٌ،
وهوَّمت أنداءُ ..

في بياض العيون،
غابت ثلوجٌ
وتهادى،
في زرقتيها، الفضاءُ.

والجبين النقيُّ،
أصفى من الحلم وأحلى،
إن جاذبته السماء ...

* * *

وترامت ضفيرةٌ،
ضحك الشيب، وجُنَّتْ،
في فرقها،
خُيَلاءُ ..

خصلةٌ ،
خصلةٌ ،
تهاوت ، بعيداً ،
والتقتها ، أناملٌ سوداءُ .

نسجت ،من شعورها البيض ،أكفاناً ،
فأوهت خيوطَها الظلماءُ .

من بياض الثلوج ،
تنثر احلام عروس ،
وتنثر الافياء ....

بديع حقي
شتاء عام ١٩٤٢

* * *



رؤية شرقية

أشعار يابانية ★

ترجمة : عدنان بغجاتي

أأصف زهرات الخوف ؟
أجمل من

قصائدي ... فراشات
بيضاء لا أرضية

« رايكان »

★ هذه مجموعة من القصائد اليابانية المنظومة على شكل الهايكو ، وهو شكل شعري خاص مؤلف من سبعة أبيات قصار يعبر فيها الشاعر عن لحظة من لحظات التأمل او =

ـ أخت صغيرة ـ
مسكينة ... فوق
راحتي المبسوطة
ماتت في الليل
اليراعة الصغيرة

كيوراي

أيتها الفزّاعة الغبية !
تماماً عند قدميك الخشبيتين
العصافير
تسرق الحب !

« بايو »

تحت مطر الأصيل ..
سائران يتحدثان
في الشارع :
مظلة ومعطف

« بوسون »

أيتها الفراشات الجميلة
احذري من
رؤوس إبر الصنوبر
في هذه الريح العاتية !

« شوسن »

يا له من صمت مطبق !
حتى الجنادب
كتمت غناءها
الصخور المحرقة

« باشو »

بعيداً خلف الضباب المنخفض
ترفع البحيرة
شراعاً
ثلجياً أبيض

« غاكركو »

بجعة بيضاء تسبح ...

= الفرح أو الخوف أو الدهشة. وقد اختار المترجم الى الانكليزية الشكل الرباعي في ترجمته ونهجت نهجه في الترجمة الى العربية .

ليس من المفترض في الهايكو أن يكون جلي البيان .. واذا أضفت أن أية ترجمة لايمكن أن يتاح لها مهما بلغت من الدقة ان تنقل جمال الأصل ، لذلك فان المترجم يرجو من القارىء ان يضيف بعضاً من تخيلاته وأحاسيسه الى مايقرأ وبذلك يكون شريكا في خلق المتعة الشعرية المطلوبة .

« ع »

تشق بصدرها الثابت
بحيرة من
أزهار الكرز
« روكا »

ايها السنونو الطائر في الفجر
رفقاً برفيقاتي
النحلات
بين الزهور
« باشو »

بحيرة عجوز دا كنة نائمة
فجأة ودونما توقع
ضفدع
تغطس ! ويتناثر الماء . . .
« باشو »

يادوبي الظليل
قد جهدتُ طول اليوم
والآن . . . آه لا !
وابل من زهر الكاميليا !
« ياها »

قاس فراش الشجاذ
غير انه انيس

ومشغول
بأحاديث الحشرات
« تشيوني »

اخرجي ! اخرجي
من المستنقعات ايتها الضفادع
واجهي العتمة
وتأملي النجوم !
« كيكاكو »

فوق الجبل
يأتلق البدر الشاحب
ويسخر
من سارق الزهور
« ايسا »

كدت اناديك :
تعالي وارقبي معي
هذه الفراشات . . .
آه ! انا هنا وحدي
« تايغي »

ايها الجندب الصديق
هل لك ان تقوم بدور
الحارس

لقبري الصغير ؟
« ايسا »

طفل ضائع يبكي ..
متعثراً في
الحقول المعتمة ..
ويجمع اليراعات
« ريوسوي »

رفعت نحوها سكيني
ثم تابعت سيري
صفر اليدين ...
ما ابهى كبرياء الورود
« سامبو »

ايها الجندب الطائش
انتبه ...
لا تثب فتهشم
لآلىء الندى
« إيسا »

البركة مرآة النجوم ...
فجأة
وابل صيفي
يطرز الماء
« مورا »

سكون ... ثم جاء الخفاش
طائراً بين
اشجار الصفصاف
اسود على سماء خضراء
« كيكاكو »

بطيخات غبية ساخنة ...
تتدحرج
مثل الحمقى السمان
خارج ظل الاوراق
« كيورا »

المدينة القديمة ساكنة ...
شذى الازهار
يطفو ...
مع ناقوس المساء.
« باشو »

بائع المراوح اللامعة
يحمل في جعبته
النسيم
ويختنق الحر !
« شيكي »

ناقوسان

يصدحان من
معابد الشفق ...
يا له من حوار هادىء
« بوسون »

في اعماق الغابة الداكنة
حوار بليد
بين فأس حطاب
وحطاب
« بوسون »

اوراق زهرة الكاميليا
تساقطت في الفجر الصامت ..
سافحة
ماسة من ماء
« باشو »

فراشة غافية
تعانق الرقة على
ناقوس العبد ...
ثم قرع الناقوس البرونزي !
« بوسون »

هكذا يجب أن تنتهي
حياتي البهيجة

زهرة اخرى
تسقط ، وتطفو ماضية
« أونيتسورا »

لا همسة ، ولا نأمة
الظلمة تحط فوق
الحقول والشوارع حزينة :
القمر غاب
« ايموزني »

فراشة انيقة
تعطر جناحيها
بالطواف
فوق الزنابق
« باشو »

زهرة كاميليا
تهوي في
مياه بئر
عميقة ساكنة
« بوسون »

حتى للامبراطور نفسه
لن ترفع قبعتها
تلك الفزاعة

ذات الظهر القاسي
« دانسوي »

السماء مضاءة بالنجوم
... والمرأة البليدة
تصيح في ضجر :
هل اضيء المصباح ؟
« اتسوجين »

يامياه الحمام القذره
اين يمكن ان اسفحك ؟
... الحشرات
تغني بين الاعشاب
« أونيتسورا »

الجندب الصغير الساخر
يبكي طيلة هذا
النهار الصاحي ...
ام يضحك ؟
« ادويمارو »

ليلة صيف قصيرة...
لكن في تلك
الظلمة المهيبة
تفتحت قرنفلة
« بوسون »

انظر ... الورقة الثقيلة
في النهار الساكن
ومن غير ريح ...
تسقط من تلقاء ذاتها
« بونتسو ».

ايها القمر المتألق للحب !
اصغ للفلاح
تحت ذاك الضوء
يدرس رزه الحبيب
« ايتسوجين ».

البحر يتلبد بالظلمة ...
بالصيحات الطائرات البريات
تصرخ .
وتدور ، بيضاء
« باشو ».

قمر لامع في الخريف ..
وفي ظل
كل ورقة عشب
همهمة حشرة
« بوسون ».

تلتفت ، وفجأة

في سماء
الخريف الأرجوانية ترى
جبل فيوجيا الابيض !

« اونيتسورا »

اقحوانة بيضاء ...
امام هذه
الزهرة المكتملة
يتردد المقص !

« بوسون »

الالعاب النارية انتهت
وانصرف
المشاهدون

آه ؛ اي خواء وابة ظلمة !

« شيكي »

مهزوماً في معركة
الحب
مع مصارع اقوى منه ...
القط يبحث عن فأر .

« شيكو »

في هذا الصباح المثلج
اكره ذاك
الغراب ...
غير انه جميل

« باشو »

الاتجاهات العامة للفنون التشكيلية في مصر

بدر الدين أبو غازي

كادت الفنون التشكيلية في الوطن العربي أن تتشابه في ظروف نشأتها في العصر الحديث وفي مراحل التطور التي مرت بها وفي المصادر التي استمدت منها مقوماتها وفي الواقع التاريخي الذي صدرت عنه . .

وهي اليوم تواجه مشكلات مشتركة في البحث عن التجديد مع الاصالة والحفاظ على الشخصية العربية في التعبير وفي موقفها بين الفكر التشكيلي العالمي والحركات القومية .

لذلك فاننا حين نعرض للاتجـــاهات

العامة للفنون التشكيلية في مصر وتقابل بينها وبين الاتجاهات في سوريا او العراق أو تونس على سبيل المثال نلمح تقاربا في الاتجاه وفي المسار يصاحبه تقارب في نشأة المدارس الفنية وخصائصها .

كان التاريخ الفني لمصر قد صمتت مراحله الرسمية بعد فناني العصر المملوكي . ولم يبق الا الفن الشعبي يسجل في طلاقة أحاسيس الناس في أواني الفخار وعلى واجهات البيوت وفي عرائس المولد وغيرها من الفنون الشعبية .

وبدأت مصر تستقبل منطقاً تشكيلياً جديداً على تراثها ومنطلقها مع بداية الاحتكاك بالحضارة الاوروبية من خلال جموع الفنانين الذين صحبوا الحملة الفرنسية ، ومن خلال أعمال المصورين والمثالين الذين بدأوا يفدون الى مصر .

وفي عصر محمد علي كانت بوادر الالتفات الى تعليم الفنون والصناعات والزخارف ، وتعاقب مع هذه البوادر ارهاصات اخرى مهدت للميلاد الحقيقي لتعليم الفنون الجميلة في مصر سنة ١٩٠٨ .

وشهد الجيل الاول من الفنانين المصريين مطلع ثورة مصرية ويقظة شملت الحياة في اعقاب الحرب الاولى وعاش شبابه في فترة تمثل في حياة مصر اشباهاً من عصر الاحياء الاوربي . اتجه فيها النظر الى الامجاد القديمة وعراقة التاريخ الفني في هذه البلاد وبهرته الكشوف الاثرية وفي مقدمتها كشوف توت عنخ آمون . وكان الروح الوطني المتأجج في النفوس يزهو بفكرة القومية .

من كل ذلك تشكلت اتجاهات الفن التشكيلي في مصر وشقت الحركة منذ البدء . مسارها معتمدة على استلام التراث الفني لمصر . والاتصال الحميم بالطبيعة المصرية وتمثل التيارات الغربية في الفنون .

وهكذا وجدت هذه الحقبة افراداً اتجهوا ببصيرتهم واحساسهم إلى منطق التشكيل النابع من التراث ومزجوه بما تلقوه من فنون عاشت على شواطىء البحر الابيض كما وجدت آخرين التزموا اساليب التعبير الغربية ولكنهم سجلوا ملامح من بلادهم بنظرة مصرية بينما انطلق آخرون في مجالات الحياة الشعبية فاتاحت لهم تحرراً من قيود الصناعة التشكيلية وطلاقة في التعبير .

وكان مختار بدعوته الى فن قومي وبما سجله من اعماق مصر في تماثيله رائداً للنزعة القومية في الفن كما كان محمود سعيد ببنائه التصويري الشامخ رائداً آخر وكان ناجي بأعماله مثلا لامكانيات التقاء

المفهوم الشرقي مع المفهوم الغربي في الفن .

بينا كان احمد صبري فنان « البورترية » لحقبة من الزمن وكان في اعماله مذاق مصري خاص في ذوقه اللوني .. وكان يوسف كامل مصور الأحيـاء القديمة وضواحي القاهرة والأسواق الريفية ، بينما مثل راغب عياد التمرد على الصور التقليـدية فحطم بجرأة اساليه رتابة فن المقامات ومهد الطريق لجيل من مصوري الحياة الشعبية .

على ان هـذا الجيل كان جيل الريادة والبحث والتطلع وكان الى جانب رواده افراد كثيرون حملوا رسالة تعليم الفنون أو تجويد الاساليب الاوربية أو تعميق البحث في اصول التراث واعادة صياغته .

ومضت هذه الاتجاهات معاً .. حملها جيل آخر مضى حتى الحرب العالمية الثانيـة بين مد وجزر .. بين استمرار للخط القومي الذي بلغ أوجه بعد ثورة سنة ١٩١٩ وبين انحسار عن هذا الخط الى مجالات اخرى .

ولكن الحرب العالمية وما اعقبها حملت بذوراً من القلق والتمرد واتاحت مزيداً من الاتصال بفلسفة الحركات الغربية الحديثة ، كما انها افسحت المجال لاتجاهات جديدة حطمت مقاييس الجمال المتعارف عليها وغلبت قوة التعبير وضراوته على التناسق والاتزان

وتوغلت في المفاهيم الشعبية وفي السعي الى اكتشاف العالم الداخلي وما يغلفه من رموز وطلاسم وجدت في عالم فرويد وفي تيارات علم النفس تفسيراً لها ودافعاً على اقتحام الفن التشكيلي بعداً جديداً بجسارة واقتدار .

وفي ذات الوقت وفدت النزعات السيريالية على الفن المصري المعاصر .

على ان الدعوة الاجتماعيـة التي اكدت وجودها في النصف الثاني من الاربعينات كانت عاملا آخر أثر في اتجاهات الفن التشكيلي بعد الدعوة السياسية .. وكان الاثر واضحاً على اساليب العمل الفني ومضمونه معاً فظهر اتجاه نحو استخدام الفن في احداث التغيير الاجتماعي او الدعوة له .. وبلغ هذا الاتجاه أوجه قبيل ثورة سنة ١٩٥٢ .

وبعد الثورة تأكد في الفن التشكيلي اتجاه الخروج على العمود الاكاديمي ومحاولة التعبير عن ابعاد جديدة بلغة تمردت على لوحات الصالون بمضمونها الدارج التقليدي .

ومن الابعاد التي أثرت في شكل العمل الفني ومضمونه في تلك الحقبة :

ـ البعد العربي ومـا ادى اليـه من اتساع مصادر الالهام للفنان التشكيلي ومحاولة التنقيب في تراث الفنون العربية والاسلامية الى جانب تراث الحضارات القديمة .

— البعد الافريقي وانعكاساته على اعمال بعض الفنانين .

— البعد الشعبي وما ادى اليه من توغل في تراث الفنون الشعبية والافادة من هذا التراث في صياغة الفن التشكيلي المعاصر .

— المفاهيم والاحداث السياسية والاقتصادية والاجتماعية .

وقد شكلت جميعها أبعاداً لمضامين جديدة للعمل الفني وادخلت في مجالات رؤي الفنان وتعبيره عناصر اخرجت العمل الفني من رتابته ودعته الى البحث عن اشكال وخامات جديدة تستوعب هذه المفاهيم والاحداث وأهمها احداث الثورة الاجتماعية والتحرر الوطني وحركة التصنيع وما اضافته من مجالات لم يكن الفنان التشكيلي يطرقها إلا لماماً ، وأخيراً المعركة بكل انعكاساتها على روح الفنان وعلى رؤاه وانفتاح أساليب جديدة من التشكيل تتسع للتعبير عن المعاني والرموز التي تحركت في ضمير الفنان المعاصر .

يقابل ذلك مزيد من الاتصال بالحركات الاوروبية الحديثة وتأثرها ، واقتحام الفنان التشكيلي عالم التجريد سواء عن فهم لتجربته وفلسفته او لمجرد محاكاة اشكاله الظاهرية دون تعمق مرماها ودوافعها ،

على ان الفن عالم من الاشكال والتحولات ومازالت هذه الاتجاهات وغيرها تحدث اثرها في اتجاهات التعبير الفني

وان كان الأمر مازال متطلبا مداومة البحث في قضية الاصالة والتجديد في فنوننا المعاصرة . في مراجعة التراث التشكيلي الذي اعطى الحضارة العربية روائعها في عصورها المختلفة واعادة قراءته وتعمقه بنظرة معاصرة ... وفي وقفة امام التيارات الغربية الوافدة فليس كل ما يدفع به البحر الينا من اللآلىء بل ان فيه كثيرا من الاصداف .

وصدق الفنان لنفسه وهو مطلب أساسي يستطيع ان يهديه وان يعينه على ان يميز بين اللآلىء والاصداف والا يتبع الموجات الحديثة لمجرد حداثتها بل لتجاوبها مع صدقه الخاص .

واذا كانت هذه العجالة تشير إلى اتجاهات عامة في حركة الفنون في مصر فان لهذه الاتجاهات نظائرها في الوطن العربي

وقد آن أن تتلاقى جهود الفنان التشكيليين في بقاع هذا الوطن من اجل مراجعة لتيارات الحركات الفنية ببلادهم ... ومن اجل أن يقول الفن العربي المعاصر كلمته المميزة وسط تيارات العصر المتدافعة بروح الاصالة الكامنة في تراثه وبقدرته على التجديد اذا ما عرف الطريق .

« نظرة الى »

الفنّان المصري وعالمه المعاصر

انجي أفلاطون

الفن المصري المعاصر ابن لحضارات عريقة ، أو هو الوريث الشرعي للفن المصري القديم والفن القبطي والفن الاسلامي .

كان الفن المصري القديم فن حضارة عريقة ، وسجلا أمينا لنبض حياة فنية

بشتى المعارف الانسانية ..وكان الانسان المصري معوزاً لفن تلك الحضارة ..فنراه الاها وملكا وعالما وطبيبا ومهندسا وفنانا ومحاربا وعاملا وفلاحا ، نراه في الحياة عظيما مهيبا ان كان الاها او ملكا ، ونراه جادا ان كان في ساحة القتال او ساحة العمل، ثم نراهم موتى يحيطهم الفن بمظاهر التقديس ، ويهيء لهم اسباب الحياة بعد الموت. تلك كانت عقيدة الانسان المصري القديم ، وكان الفن وسيلته لتحقيق هذه العقيدة .. وباختصار فلم يكن لأحد ان يعلم شيئاً عن اسرار هذه الحضارة لولا ان فنا عظماً كان وراءها .

اما الفن القبطي فقد كان أبناً للظروف التي نشأت فيها المسيحية ، حركة ثورية مطاردة في قلب مجتمع عبيدي . وكانت المسيحية – امام ضراوة السادة في ذلك المجتمع – فلسفة المقاومة السلبية.. تتشكل خلايا المناضلين في الخفاء حيث يتعبدون ويرتبون شؤون دينهم ونضالهم، ويصورون الرسل والقديسين والشهداء منهم..ويلتقون في المجتمعات العامة فيتعارفون بالرمز والاشارة .وتنتشر الدعوة الى قلوب المعذبين.. دعوة السلام والمحبة والاخاء .

وهكذا كان الفن القبطي فنا رومانسيا ثوريا انسانيا .. قسماته الرئيسية عذابات الاضطهاد وسماحة القديسين وآلام الشهداء ، وشوقا الى الخلاص ، وبقدر ما كان للدعوة من حرارة، كان فن المسيحية حارا وعميقا وانسانيا .

وجاء الاسلام ديناً قوياً عملاقاً ، بلغت فلسفة الوحدانية فيه كمالها وتمامها، ووضعت الخالق والمخلوق في مكان فريد لم يسبقها اليه أية فلسفة أخرى . وتجسدت فكرة التجريد في نمط عبقري .. فالخالق سبحانه (لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفواً أحد) . هي إذن فلسفة العقل ، فلسفة التصوف والفناء في المطلق، فلسفة النظام والتنظيم المحكم. وبديهي ان يكون لهذه الفلسفة وهذا الفكر فن ذو خصائص مميزة وكانت هذه الخصائص بالفعل هي التجريد بناء على العقل والتنظيم .. وحين بلغت الحضارة الاسلامية ذروتها حقق الفن الاسلامي مستوى حضارياً رفيعاً ، واصبح مصدراً غنياً وملهماً لفنون الغرب.

ليس صحيحاً اذن ان الفن الاسلامي اتجه للتجريد مرغماً لتحريم التشخيص ، فلم يكن التشخيص موضع تحريم منذ بداية الدعوة الاسلامية ، وانما كان هناك حض على اجتناب عمل التماثيل والصور هدماً للعبادات الوثنية التي كانت سائدة في شبه الجزيرة العربية حينذاك.

* * *

تلك كانت فنون الحضارات المصرية ، وكانت الاشارة اليها مدخلا لا غنى عنه للحديث عن الفن المصري في عالمنا المعاصر . وغني عن القول ان الغزوات وفترات الاحتلال البغيضة التي توالت على مصر حتى اوائل هذا القرن كانت عهود ظلام انقطعت فيها الصلة مع الحضارات المصرية ، ثم بدأت أولى تباشير النهضة الحديثة من جديد على أيدي عدد من الأساتذة الرواد من الفنانين والادباء مع انبعاث الوعي القومي وشعارات الحرية والاستقلال والجلاء منذ أوائل العشرينات .

كانت مدرسة الفنون الجميلة المصرية قد انشئت عام ١٩٠٨ ، وتولى التدريس فيها اساتذة اجانب من الايطاليين والفرنسيين باساليبهم الاكاديمية التقليدية . وبرغم ما فرضته هذه المدرسة حينذاك من قيود بالية في الفن الا ان اربعة من الفنانين استطاعوا — بفضل ثقافتهم العميقة وحسهم المرهف وتطلعاتهم القومية — ان يكسروا هذه القيود ، ويفلتوا من اسارها ، وراح كل منهم يبحث عن استقلال شخصيته واسلوبه في التعبير ، لقد كان تطلعهم للاستقلال بأساليب فردية في الفن تعبيرا عن اشواق الحرية الجماعية على المستوى الاجتماعي، كما كانت اعمالهم ايذانا بانحسار سيطرة اساليب الفن الجماعي النمطي على المستوى الفني .

كان على محمود مختار أن يملأ بمفرده ذلك الفراغ المطلق في مجال النحت فوضع لبنات الاساس الاولى في ذلك الفراغ ، وان كان مختار قد اقام في فرنسا واستوعب في مهارة اساليب اساتذته الفرنسيين والايطاليين الا أن عينيه كانتا مفتوحتين على النحت المصري القديم ، فجاءت اعماله الرائعة ذات مذاق فريد ، ولعله كان اول من التفت الى التراث في العصر الحديث فنهل منه وطوعه ليكون لغة جديدة تعبر عن افكار معاصرة ، فأثرى الحياة بأعمال كانت تعبيراً قوياً عن يقظة الشعور القومي مثلما كانت الحان صديقه سيد درويش وقوداً لثورة ١٩١٩ .

واذا كان مختار رائدا مهد الطريق لأجيال أكملت رسالته ، فان محمود سعيد كان فوق ذلك وسيظل — علامة وعلماً في تاريخ الفن المصري المعاصر، ذلك أن فنه لم يكن تباشير نهضة ، وانما كان عملا حضارياً محملا بخصائص الحتمية التاريخية .

اتضحت له الرؤية مبكراً ، فاندفع لتحقيقها لا يعوقه شيء ، طاف متاحف اوربا متأملا روائع العباقرة ، فاحصاً محللا ومنقبا عن أسرار الصنعة ومواطن العبقرية، يلتقط عقله وحسه ما يؤكد رؤيته الخاصة ويرفض ما عدا ذلك .

تميز أعماله وتسيطر عليها هندسة صريحة صارمة واتزان معماري دقيق ربما أسهمت ثقافته وعقليته القانونية في أن يصل الى تلك الصيغة المحكمة.

وبرغم هذه الصياغة الهندسية المعمارية الصارمة كانت أعماله متوهجة بحرارة تنبع من أعماقها، فترى عالمه حياً مليئاً بالحركة، غنياً بالاحاسيس حتى لنكاد نسمع نبض هذا العالم ونحس حرارة أنفاسه.

كان يعشق الضوء فجعله يولد من الظلمة ضوءاً غنياً كأنه بريق المعادن الثمينة، دافئاً كدفء الشرق وليس نوراً أبيضاً يلتهم ثراء اللون ويحيل المرئيات الى عالم رمادي فقير.

اما اللون عند محمود سعيد فكان جديداً قوياً مستلهماً من التراث، معبراً عن روح الشرق وأسراره وعطره، تتفاوت درجاته على سطح اللوحة من القتامة حتى ترتفع الى بريق الاحجار الكريمة.. وهكذا تتآلف في أعماله عناصر ثلاثة: البناء المعماري والضوء واللون لتولد ذلك التوتر الدرامي الذي يميز فن محمود سعيد.

كان ذلك فنه.. فماذا كان عالمه..؟

«بنات بحري»، «النزهة»، «المدينة»، «ذات الجدائل الذهبية»، «القط الابيض»، — اسماء لوحات ارتبطت باسمه كما ارتبط اسمه بها، وهذه اللوحات تمثل مرحلة النضج والاكتمال عند محمود سعيد وتؤكد ارتباطه الوثيق بحس المجتمع المصري حينذاك ونبضه، وفي هذه المرحلة اعطى محمود سعيد للمرأة اهتماما خاصا، لقد صور من المرأة خصائص انوثتها ودلالها — انوثة المرأة المصرية وسحرها واعطى لها مذاقها الفريد الذي ظلت المرأة المصرية متميزة به.

* * *

أما الحديث عن محمد ناجي فانه يطول اذا حاولنا تناول حياته الفنية بالتفصيل، ذلك أنه تنقل بين مختلف المدارس الفنية وارتاد العصور المختلفة في بضع سنوات متتبعاً النظريات الحديثة دارساً لاصولها وحساباتها، مأخوذاً بعظمة فنونها كأنه العاشق المسحور.

تنقل من الكلاسيكية الى الرومانتيكية ثم التأثيرية فالحوشية وما بعد التأثيرية دون أن يبتعد بفكره ووجدانه عن الحضارات المصرية القديمة. غير أنه كان رومانسياً بطبيعته تأثيريا في فنه فسافر الى الحبشة حيث الطبيعة وارفة الظلال براقة الألوان وحيث البشر بوجوههم السمراء وعيونهم القوية المعبرة وملابسهم الزاهية، فصور في نهم شديد مظاهر هذه الحياة، وعاد الى مصر محملا بحصيلة فنية طبعت أعماله في معظمها بعد ذلك.

وكما كان لكل من الرواد الثلاثة السابقين أسلوبه وشخصيته، انفرد راغب عياد كذلك بأسلوبه المميز، عاش حياته ولا زال كالراهب في أديرة أقباط مصر، يتأمل الحياة حوله ويسجلها بخامات بسيطة كالألوان المائية والاقلام الملونة في أسلوب كاريكاتيري شديد البساطة فكانت صور حريثة عن حياةالشعب البسيط صور على الاسواق والقهوة والموالد والسيرك .. الخ كالجمل السريعة القصيرة التي ترصد مظاهر الحياةوتسجل دقائق حركتها.

* * *

هكذا هيأ جيل الرواد منذ العشرينات من هذا القرن المجتمع المصري لموجة عارمة من الفكر الفني المستنير، وكان هؤلاء الرواد نواة التطورات عميقة الاثر في حركة الفن المصري المعاصروأنجبت مصر عدداً من الفنانين الشبان الذين تفتحت أذهانهم على قضايا مابعد الحرب العالمية الثانية .

كانت تشغلهم — الى جانب الفن — قضايا كبرى في الادب والفلسفة والسياسة والقيم الاجتماعية كانت عقولهم ثائرة متطلعة الى الحرية ، تكونت منهم جماعات فنية مثل جماعة الفن الحديث والفن المعاصر وصوت الفنان ، وكان أهمها واكثرها أثراً جماعة الفن والحرية .. فتحت باب التجديد امام الفن على مصراعيه . كانت السريالية حينذاك فلسفة ثائرة على الدمار الذي خلفته الحرب، ثائرة على ضياع الانسان وغربته — فاعتنقت السريالية وربطت بينها وبين اساطيرنا الشعبية كما رحبت بشتى الاتجاهات الفنية المعاصرة، فربطت بذلك بين الفنان وعالمه المعاصر

هكذا خرج الفنان المصري الى عالم فسيح يموج بتيارات عديدة في الفن الحديث تيارات تمثل حضارة فنية جديدة ولاغرابة ان نجد الفنان المصري منطلقاً للمشاركة في هذه الحضارة التي اعتمدت في جزء كبير منها على حضارات الشرق القديمة عامة والحضارة الاسلامية بصفة خاصة . ورغم تنوع الاساليب وتعددها في هذه الحضارة الجديدة فهي تمثل في مجموعها لغة عالمية واحدة مشتركة ، ورغم عالمية هذه الحضارة فان الفنان المصري ظل يحتفظ لنفسه بخصائص مميزة نابعة من تراثه الحضاري العميق . فجمع بذلك بين الاصالة والمعاصرة جمع بين عالمية الشكل وقومية المحتوى ، او هو ربط بين حضارية الاساليب وقومية الشعر والاحاسيس الدفينة في هذه الاساليب.

وقد حقق بعض فنانينا مستوى مرموقاً في هذا المجال نذكر منهم على سبيل المثال (رمسيس يونان، عبد الهادي الجزار، حامد ندا ، يوسف سيده ، تحية حليم، منير كنعان عفت ناجي ، مارجريت نخله الخ..)

واذا كان الفنان المصري الحديث قد نجح بالاضافة الى ماتقدم في تطويع الزخارف والحروف العربية واعاد صياغتها في اطار المفاهيم الفنية الحديثة ، فقد ظهرت أيضاً

محاولات كثيرة تدعو الى العودة لفنون التراث والانطلاق داخلها ونبذ الاساليب الحديثة . او العودة الى الطبيعة لتأملها ومعرفة أسرارها ، فهي تارة تحاكي الفن المصري القديم ، وتارة أخرى تحاكي الفنون الشعبية الاسلامية والمملوكية . ولم تستطع هذه المحاولات ان تقدم أية اضافات جديدة، وانما جاءت مسخاً مشوهاً لفنون انقضى زمانها وزال مبرر وجودها ، وهكذا لم يكن لهذه المحاولات الفاشلة ان تصمد او تستمر فلا تلبث ان تختفي أمام قوة أساليب العصر الحديث ،

وبذلك لم يعد الفنان المصري المعاصر مجرد صانع صورة ، بل هو مفكر تؤرقه قضايا وطنه وقضايا الانسانية عامة ، ولقد مرت بمصر كما مرت بالعالم احداث جسام منذ بداية الخمسينات حتى الآن ، ولاشك ان ثورة ٢٣ يوليو كانت على رأس احداث تلك الفترة ، فقد اكدت علاقة الفنان المصري من جديد بواقعه القومي ، وأنارت أمامه الطريق الى القضايا الانسانية العالمية بفضل مساندتها حركات التحرر ومؤازرتها الحركات المعادية لتمييز العنصري وغير ذلك ،فانفعل بها فكر الفنان وشغلت مساحة واسعة من انتاجه .

وقد اعطت الثورة للفنان قدرا طيبا من الاهتمام تمثل في نظام التفرغ وتخصيص المراسم المجانية لهم ، ورصد الاعتمادات للاقتناء من اعمالهم ، واقامة المعارض الفردية والجماعية ، وافسحت الطريق امام الأعمال الفنية فدخلت دور الصحافة والفنادق وسفاراتنا في الخارج .. ومع ذلك فاننا نعتقد انه ما زال هناك الكثير ينتظر دوره من اهتمام الدولة ، غير أن الجدير حقا بالملاحظة والتقدير في علاقة الدولة بالفنانين هو انها لم تلزمهم بفن موجه بل تركت للفنان حريته في التعبير ، ففي كثير من اعمال الفنانين نستطيع ان نرى شحنات انفعالية هائلة تترجم عن الفنان المصري عنف عواطفه وانطلاقها .

واذا كنا نعترف ان الفنان المصري لم يلمس من قضايا هذه المرحلة من تاريخنا الا السطح ولم ينفذ الى جوهرها فمرجع ذلك اننا لم نتقدم بعد سوى خطوات قليلة على الطريق للسيطرة على هذه اللغة العالمية الجديدة ، ومرجع ذلك أيضاً الى ان الفنان المصري - رغم ما تقدمه له الدولة - لا زال في حاجة الى مزيد من الرعاية التي توفر له مناخاً مناسباً لعمله .

واليوم تتضافر جهود الفنانين لاقامة اتحاد الفنانين المصريين ليكون دعامة أساسية

من أجل بلورة الحركة الفنية وامتزاج عناصرها ، ومن أجل التعبير عن ارادتها وقوتها .

وفي نفس الوقت فانا نتطلع الى الاتحاد العام للفنانين العرب كضرورة أساسية من ضرورات الوجود القومي .. نتطلع الى مزيد من اللقاءات ومزيد من تبادل المعارض الفنية وتبادل الخبرات .. ومزيد من الحوار .

فنان عربي بين دمشق وبرلين

« كانت رسالة الى الزميل الفنان مروان قصاب باشي الذي سافر الى ألمانيا منذ عام ١٩٥٧ ولم يعد ... لم ترسل إليه لاعتقادي انها تجاوزت حدود الحديث بين اثنين . »

نعيم اسماعيل

العزيز مروان

منذ اربعة عشر عاماً افترقنا .. وما كنت لأذكر كلمة (كالفراق) لولا ان الفترة التي سبقت ذهاب كل منا الى مكان بعيد ، كانت فترة حارة الى أقصى حد ، لا إظنك تنسى .. كنا خارجين معاً من – أو داخلين معاً إلى – تجربة حادة ، تلك التي تجسدت في معرضنا الذي اقمناه أنا وأنت بالاشتراك مع أخينا الكبير أدهم ، في قاعات قصر الاونيسكو ببيروت عام ١٩٥٧ .

لقد ترك المعرض اذ ذاك اثراً طيباً لدى اكثر الاخوة اللبنانيين نقاداً وفنانين ومثقفين، ما زلت احتفظ ببعض كتاباتهم كما احفظ الحماس الكبير الذي قوبلنا به .

يومها ، طرحنا في معرضنا مسألة ماكنا نتصور انها على هذه الدرجة العظيمة من الأهمية الا بعد الضجة التي اثيرت حول المعرض. كان المعرض في الواقع يحمل طابع الالتزام بالقضية العربية، بالمعنى السياسي العريض .. أعمال فيها محاولة فن ذي نكهة عربية مستمداً عناصره من الحياة العربية والتراث العربي ومدعماً بالمفاهيم العالمية المعاصرة . فن عصري يحمل دعوى قومية أصيلة .أدهم في الأرابسك والخط اللاباتي واللون المشرق والفرح المطلق ، وأنا في الوحدات الزخرفية الصغيرة وحياة الضيعة من تدمر الى انطاكية الى أزقة الشام . وانت في نفحتك التعبيرية الحارة وحبك الغجري لجدران حواري دمشق العتيقة .

وتحمس لنا الكثير من الاخوة هناك ، ووصلت الحماسة ذروتها في كلمة الناقد اللبناني الاستاذ (فيكتور حكيم) حيث جاء في بعض ما كتبه في مجلة (LaRevue de liban) « .. وانني اتمنى الفنانين اللبنانيين ان ينهجوا مثل هذا المنهج ويبحثوا في التراث » ... الخ .

كنت منذ أيامك الأولى تميل نحو التعبيرية.

وقد كانت لديك قدرة خاصة في استخدام مضادات لونية تعتمد على الفروق في التدرجات بين الفواتح والغوامق . وكنا نتفاهم في الحديث عن ذلك باستخدام كلمة (بقعة) .. والبقعة كلمة مازلنا نستخدمها حتى الآن ، حيث لم نجد بديلا لها بعد .

«كلف الفنان الفرنسي (بونار) يوماً برسم جداري . ولما سئل عما يريد ان يرسم اجاب : كل ما اتمناه هو ان اتمكن من وضع (بقعة) جيدة متوازنة فوق هذا الجدار » .

ان البقعة تكاد تكون شرف الصورة ، أخلاق العمل الفني في التصوير ، القدرة على خلق الانسجام بين التدرجات من الفاتح الى الغامق وبالعكس.. وعلى هذه القدرة يتوقف كل شيء بالنسبة للرسام . الخط والشكل والحجم .. قلة هم الذين يفهمون ذلك وقلة هم الذين يعالجون موضوعهم بالبقعة ،أي بالأسود والابيض قبل الانتقال الى معالجته باللون .. أتصورهم الآن ينظرون إلي بسخرية ويتهامسون قائلين ، « كم هو مدرسي عتيق، يقول أشياء أكل الدهر عليها وشرب » .. آه من هؤلاء الشباب .. لو يعلمون شيئاً واحداً وهي : ان يتعلم المرء ويتجاوز ما تعلمه افضل من ان لايتعلم متجاوزاً ما يجهل .. عظيم ان يكون الشاب مغروراً



– من أعمال الفنان مروان قصاب باشي –

ولكن أعظم من ذلك أن يكون غروره مبنياً على رصيد من الموهبة والمعرفة معاً .

ان ذلك يتطلب إرادة قوية وبرود وسيطرة كلية على النفس وعلى العمل ، يندر من يتحمل ذلك .. وهـذا هو السبب في ان الكثير من الاعمال الفنية التي نراها ؛ نعجب بشيء ما فيها ، زاوية من زواياها ، جانب من معالجاتها ، لون ، انسجام ما . توفيق مابين عناصر متضاربـة .. ولكن دون ان نشعر بالاطمئنان لكل مافيها .. هو الاطمئنان الى عمل فني شيء عسير ونادر .. علينا أن نعترف .. ولكننا بطبيعة الحال نقف عنـد الفن الذي يبث فينا القدر الأكبر من الطمأنينة ولا أعني بذلك الارتخاء النفسي وراحة البال ، وانما الاطمئنان للقيمة الفنية والمحتوى الانساني ، حتى ولو كان العمل الفني يحـاربنا ، يرمي حجراً في وجهنا ..

بعد عامين من ذهابك وردني منك علبـة شرائح ملونة عن لوحاتك كانت كلها تجريدية خالصة ، ولكنها كانت تتراوح بين نزوعات مختلفة ، بعضها يميل الى الأسطحة الملونة ويقرب كثيراً من اعمال (بولياكوف) ؛ انسجامات

بين الألوان ، بعيدة عن النظريات الفيزيائية ، معتمدة على عامل الارتياح النفسي وعلاقات حرة بين الاسطحة ؛ بعيدة كذلك عن التزمت التكعيبي وجميع الالتزامات الهندسية التي انبثقت عن التكعيبية فيما بعد . هذا من جهة ومن جهة أخرى كانت لك اعمال تجريدية تدخل ضمن التجارب (البقعية – التاتشيزم) ؛ ذرات من الالوان وخطوط متناثرة يتآلف بعضها ويتنافر آخر ؛ ولكن إحساساً عميقاً يسيطر على العمل من جوانبه جميعاً .. كل هذا بما في ذلك الاختلافات السريعة في التجربة كان تبريره هو انك دخلت عالماً جديداً ربما يمكنني تسميته عملياً ببساطة ؛ عالم تقنية او تقنيات جديدة ..

هناك في البعيد كنت تتعرف على الخامات وعلى علاقات جديدة بين الخطوط والاشكال والالوان متحرراً من الموضوع كلياً .. وكنت ايضاً تتعرف على تجارب الآخرين . تريد أن تفهم ما كان يقوله الآخرون هناك في الغرب. ليس نظرياً بل وعن طريق الممارسة الفعلية لهذه الاساليب .

دخلت عالم التجريد اذن ..

وانا افضل استخدام كلمة (تحريف) في هذا المجال وذلك من أجل الجميع بين التجريد الغامض الذي لايصور لنا شيئاً من المرئيات. والتجريد الآخر الذي قد يحتوي على بعض الملامح من العالم الخارجي . . ليكن كله (تحريف) للعالم المرئي الذي نراه على سطح المنظور امامنا ..

والفن المعاصر مبني على التحريف باطاره العريض. ومنذ ان اصبحت عين الآلة المصورة اشد وضوحاً وبما لا يقاس . من عين الفنان التشكيلي. واذا كنت تريد ان تكون معاصراً لابد وان تكون محرّفاً بصورة ما.. التحريف مفروض كالقدر على الفنان الذي أغلقت أمامه ابواب جميع المعالجات الكلاسيكية ؛ الواقع المثالي . .

ولكن التحريف في الوقت ذاته هو بمثابة حرية لفنان العصر ، وكل الفنانين يؤمنون بذلك . من خلال تفسيراتنا الشخصية يمكننا أن نقول كلمتنا الخاصة ؛ معركة مفروضة علينا ولكننا مقتنعون ان في هذه المعركة يتحدد موقفنا الانساني على الصعيد الواسع ، وفيها سنتمكن من أن نقول شيئاً جديداً ، حيث اننا نملك درجة عالية من حرية اختيار الوسيلة ؛ السلاح .

والتحريف كما قلنا – أي تحريف – لاينبغي أن ينفي بالضرورة صفة الواقعية عن الفن . ان (موندريان) الذي حلل رؤاه من خلال الافقيات والعموديات ، الزائد والناقص ، المربع والمستطيل والمعين ، ربما كان واقعياً مثل (غويا) و (ميليه) .

• • •

لقد كان ارتياحي كبيراً عندما قرأت في رسالتك التي ارسلتها لي في ذلك الحين، العبارة التي أرى انه لابد لي من ذكرها، وهي خير معبر عن هذه الفترة. انها كلمة (كورو Corot) الشهيرة التي يستهل بها عمله، وبلهجة المبتهل:

« يارب أنسني كل ما تعلمته عن الرسم ».

وفي نهاية الرسالة تقول:

« لقد اهملت كل ما عملته في الماضي، كثير من اعمالي الجديدة اقول عنها بعد فترة وجيزة من انجازها انها اوساخ وتفاهات. ولم اتحمس حتى الآن إلى شيء عملته ... الا توافقني ان عامين او ثلاثة اعوام من التجربة ليسوا بالوقت الطويل، بل ليسوا بالوقت الكافي لكي يهتدي الانسان الى ما يريد؟. لا وجود هنا لنوافذ كالتي في حارتنا، ولا وجود لأعشاب تنبت بين احجار الطريق. فهل من الصحيح ان استمر في رسم احلام الشبابيك والأخصاص وزهرات الشام؟ لقد بدأت كمن يقامر .. كمن القى نفسه في البحر ».

نعم يامروان .. ويا له من بحر صاخب مرعب بعيد السواحل قاتم الآفاق .. ويا لها من غابة شائكة تكتشف وتكتشف وتبقى مجهولة غامضة وتبقى بكراً ابد الدهر .. هذا هو الفن.

ولكن، وعلى الرغم من ان أي فنان حقيقي يحمل بطبيعة الحال مواصفة المغامر والمقاتل فان عليه ان يعرف ويعي الخطوط الرئيسية للدافع للمغامرة، السبب والمسبب.. والاجدى ان يلقي الانسان نفسه في البحر وهو يعرف السباحة.

الفنان العربي يجب الا يضيع. يجب ان لاتنسيه مغريات هذا العالم، الهدف الذي ذهب من أجله الى اوروبا.. وكذلك يجب ان لاتنسيه تعقيدات التجارب الاوروبية الحديثة في الفن، ما يريد ان يفعله هو.. والوجود في اوروبا هو عامل اغناء للذات؛ الشخصية العربية؛ وغير صحيح ان يكون الأمر على غير هذه الصورة.

ومضت سنوات عديدة كان يبتعد خلالها بعضنا عن بعض شيئاً فشيئاً. كانت تصلني أخبارك، قليلة، مبهمة.. فنك يسير الى أين والى أي اتجاه يتطور لم اكن اعلم الى أن جاءني زميل يحمل إلي منك لوحة (حفر معدن) مع دليل لأحد معارضك في برلين - فيه صورة مطبوعة عن أعمالك، ربما كان معرضك الأول هناك.

أقول بصراحة انني فوجئت في بادىء الامر وبقيت أياماً وانا حائر مرتبك وغير قادر على الحكم . وكنت اؤجل طرح رأيي منتظراً أن أعيش أعمالك لمدة أطول .. ألست معي اذا قلت لك أن على الفن أن يتسرب إلى النفس ، الى أعماق النفس أولاً .. وعلى هذا الاساس كان لابد من مرور قدر من الزمن .

ان أول شيء أربكني في رسمك هو هذا التشاؤم الكثيف الذي يظلل كل رعشة تحاول وضعها على هذا السطح المخيف الذي يسمى لوحة . كنت تصور نفسك بالذات ولكن في مرآة عجيبة ، ليست قاتمة ولايائسة ، ولكنها متشائمة فحسب ، تغرس في النفس الكثير من الخوف من مصير .. مصير ما !

وعلى اعتبار انك ماتزال تسير في الاسلوب ذاته مطوراً ومعمقاً ، أرى أنه يمكنني الاستمرار في الحديث على النحو ذاته .

ان تطورك خلال ثلاثة أو أربعة أعوام أخيرة لم يكن اكثر من تعميق عجيب لاسلوب تعالجه ، يقال هذا من الجهة التقنية ، اما في الواقع فانك تعيش مرحلة خطيرة من التساؤلات قد تصل بك غالباً الى أن تقولها تلك العبارة ، « وجود أو لا وجود .. » . انك تواجه نفسك بجرأة وصراحة ؟!.. لا ، هذا لا يكفي . انك تواجه نفسك مواجهة حسية ، جسدية ، جنسية .. تتلمس بشرتك ، رأسك ، عينيك ، محاولاً التأكد من وجودك المادي أولاً .. ترى الاعضاء في غير مكانها أحياناً ، بل وغالباً .، العينان تكادان تذوبان مبتعدة الواحدة عن الاخرى بلا إرادة . تتفكك اطرافك بضجر وبطء . تحاول ان تتماسك وان تبقى واقفاً على قدميك ، لا تستطيع .. ولكنك في الوقت ذاته لا تنهار ايضاً . من اجل البقاء لا تجد ما تستند عليه سوى ذاتك ، جسدك ، اعضاءك بالذات . شيء مخيف ومؤلم حقاً .. أحاول احتضانك ولكن من اين استطيع الامساك بك ، إن لمستك أخاف أن تنهار ، ان تتفتت وتتبعثر ، ذرات من رماد في الهواء .. واخاف ان مسستك ان أنهار وانفتت معك ..

مروان .. ألم يبق للانسان سوى جسده ؟.. بكل ماديته ، الجلد واللحم والدم وانواع من السوائل .. ماأقسى أن تضيق آفاق الانسان على هذه الصورة المرعبة .. يتملكك الحنين حيناً فتشرئب عنقك وتحاول عيناك الزائغتان رؤية الآفاق البعيدة . آفاق ربما يمتد وراءها وطنك ، دمشق ، سورية ، الوطن العربي .. لاترى الشيء الكثير ، لاتحلم ولا تستبشر ولكن لاتيأس كذلك . .

خلاصة احساس انسان أوروبي .. وسؤالان يخطران ببالي وأنا أرى فن اوروبا من خلال أعمالك :

ــ ترى هل سقط النموذج ـ المثال ـ في اوروبا ، نهائياً ؟

ــ وهل ستميت اوروبا الصحة وبات تقديس المرض هو الصح ؟

* * *

منذ أربعة عشر عاماً اشرأبت عنقك مرة عندما صنعت تمثال « الجوع » (الموجود حالياً في المتحف الوطني بدمشق). وهاأنت من جديد تحاول الارتقاء مثل (الغريكو).. تحاول .

مروان لاتعتقدني مبالغاً اذا قلت انك تقف بمستوى فنانين كبار في العالم .. ولكن في نفسي شيء سوف اقوله لك : ألايمكن أن تكون أقل تشاؤماً ؟ . انا اريد لك ان تفرح ان تفرح ولو قليلا . .

كتبت لي منذ عشر سنوات تقول : « سوف أرمي لوحاتي في أحقر مكان لو كانت لاتستحق الوجود أو لاتدعو الى الفرح الحقيقي وتدعو للقفز .. »

وكتبت أيضاً :

« ذكرتني بالنضارة والطمأنينة .. سوف ابحث عنها . » وها انا اذكرك من جديد ، ألا تريد ان تعيد البحث عنها ؟ ارجو انك تريد ..

هنالك حل ، انا جازم انه الحل الوحيد. وهو العودة الى الوطن بعد هذا الغياب الطويل .. انك تعيش في اوروبا قلباً وقالباً كما يقولون ، ونحن لسنا افضل من اوروبا ، فمانزال نستورد منها الاصباغ والفراشي ومفاتيح الابواب وربطات الاحذية ..ولكن ايماني كبير ان عندنا ما يزال يوجد شيء ضروري للبشرية لا وجود له في اوروبا .

عندنا .. عندنا شمس تضحك بين الحين والآخر .. من بين غيوم المآسي والهزائم والنكسات .. شمسنا تطل وتضحك احياناً.

قلت لي منذ زمن : « انني متأكد باننا سوف نلتقي في الطريق بشكل ما . انا جد واثق وسوف لا اكون غريباً عليك ابداً » .

انني ما أزال اعتبر كلامك هذا وعداً. وعد بعودتك إلى الوطن ، لنحمل معاً أعباءه .. وهذا كل ما أرجوه .

طارق الشريف

تحليل لـ :

معنى الفن عند العرب

« لقد ربط العربي بين الفن والحياة ربطاً محكماً ، فالفن عنده تجميل لكل الاشياء الموجودة حول الانسان لتصبح مقبولة والفن تطبيق عملي يرتبط بالحاجات اليومية فلا فن بلا فائدة أو نفع ، وكل أداة نستخدمها يجب ان تزخرف أو ترسم. »

ان الغاية الاساسية لمحاولتنا تحليل معنى الفن العربي . هي أن نصحح بعض المفاهيم الشائعة عن هذا الفن ، ونوضح أهدافه ، ونربط هذه الاهداف والمعاني بشمولية نظرتنا الى الحضارة العربية . وهذا التحليل لمعنى الفن العربي ضرورة تقتضيها عملية إحياء تراثنا ، وفهم ابعاده . اذ أن أغلب ماكتب عن هذا الفن لم يستطع الوصول الى المعاني الاساسية له ولم يستطع أن يستوعب مكانته ضمن الحضارة العربية .

ولابدمن القول في البداية بأن الفن العربي يعكس مسلمات الحضارة العربية وخصائصها ، وهو الوسيلة الهامة التي لجأت اليها الحضارة العربية للتعبير عن نفسها . فهو يقدم لنا رؤية العرب للجمال ، وتعبيراتهم المختلفة عنه ، ومن خلال مختلف الابداعات التي تركتها هذه الحضارة .

والفن العربي محصلة للفنون السابقة للاسلام . وتوجيه لها لتخدم هدف الحضارة العربية وغايتها الأساسية .وعن هذا الطريق تمكن العربي من تقديم صيغة فنية وجمالية شاملة ، ترتبط بتصورات العرب للحياة والتصورات الفكرية التي حملها العرب عند ظهور الاسلام .

ولهذا تجلت في الفن العربي القيم الاساسية التي طرحتها الحضارة العربية ، معبراً عنها بوسيلة تشكيلية وتطبيقية ، وان ادعاء التقليل من أهمية ماقدمه العرب في مجال الفن لايعني الا عدم فهم لطبيعة حضارتهم ، وهذا الفهم غير ممكن دون نظرة شمولية لمعاني هذه الحضارة وأهدافها ولدور الفن فيها .

وفي الواقع أن أكثر الدراسات الفنية والنقدية لم تكن قادرة على تمييز وجود (فن عربي) خاص متميز ، إلا في المرحلة المعاصرة حيث أصبح من الممكن تمييز (عمارة عربية) و (فن تصوير ملون عربي) . ولعل ظهور كتاب (فن التصوير العربي) للباحث (ريشارد اتنغهاوسن) كان مفاجأة لكثير من النقاد ، لأن أكثر البحوث الفنية كانت تقدم النتاج العربي في العصر الأموي مثلا ضمن (الفن البيزنطي) أو أنها تجعل الفن العربي مختلطاً (بالفن الاسلامي) ، وهناك من تحدث عن فن ميتيانور فارسي ، ولم يبرز وجود مدرسة عربية لهذا الفن ، لكن كتاب (اتنغهاوسن) الشهير وماتبعه من دراسات قطعت كل الشكوك وبدأت عملية تمييز مرحلة عربية خالصة لها خصائصها الفنية تطورت من الفنون السابقة لها ، وأخذت شخصيتها الفنية ، ووجدت في (بغداد) في عصر (الواسطي) قمة تعبيرها ثم تطورت مع التأثيرات الفارسية لتأخذ شكلها الجديد المتلائم مع واقع «الفن الفارسي» ومقوماته .

لهذا لابد لنا من أن نقول بوجود خصائص معينة تميز الفن العربي ، وقد تجلت هذه

الخصائص في النتاج الفني العربي . وعكس العرب من خلال هذا النتاج المسلمات الاساسية لروح حضارتهم والمرحلة التي تمر بها الانسانية في عصرهم ، من خلال نفس الأسس والمنطلقات التي حملها العرب وجسدها التفكير العربي حسب المرحلة ، وحسب المقتضيات المختلفة للواقع المادي الذي تعاملت معه هذه الاشكال الفنية وتأثرت به .

ونستطيع أن نعتبر أن الكتب العربية التي رسمت بالالوان المائية ، والتي حملت الشكل الفني العربي ، مثال أرقى تجسيد للابداع في مجال الفنون التشكيلية حيث أمكن ان نرى فيها تجسيداً لأسس الحضارة العربية ولكل مقومات التعبير الخاص الذي مثله هذه الحضارة .

لهذا لا بد لنا في بداية بحثنا من التأكيد على وجود فن متميز اسمه « الفن العربي » له شخصية مستقلة عن غيره ونمت هذه الشخصية تحت تأثير الفنون السابقة له ، ومن ثم اخذت تتكامل وتأخذ استقلالها . ونحن سنحاول أن نحلل المقومات الاساسية لهذه الشخصية ونربطها بالاسس الرئيسية للحضارة العربية .

الفن والحياة :

لقد ربط العربي بين الفن والحياة ربطاً محكماً ، فالفن عنده تجميل لكل الأشياء الموجودة حوله لتصبح مقبولة ، وهو تطبيق عملي يرتبط بالحاجات اليومية ، فلا فن بلا فائدة أو نفع ، وكل أداة نستخدمها يجب أن تكون مزخرفة أو مرسومة ، لهذا لم يفرق العربي بين الجامع والقصر والحاجيات اليومية والكتب ، بل اخذت جميعها صيغة فنية واحدة تنطلق من فكرة واحدة رئيسية هي أن لافرق بين فن شعبي وفن رسمي من حيث المقومات الفنية ، وإن كانت هناك فروق من حيث المواد المستخدمة أو الترف الذي نراه في الفن الرسمي والذي يتميز عن الفن الشعبي . لقد دمج العرب الفنون الكهنوتية الدينية السابقة لهم بالفن الشعبي من حيث أسلوب التشكيل والتعبير عن روح الحضارة ، لهذا لا نجد صيغة فنية شعبية لها مقوماتها بحيث تختلف عن الصيغة الرسمية ، بل نجد وحدة في المنطلقات ، حيث الفن يعكس أسس الحضارة وبالتالي رفع الاسلوب الزخرفي التجميلي الذي كان يميز الفنون الشعبية قبل الفتح العربي ، وأصبح أسلوباً شاملاً للحضارة ، والغيت الصيغة الرسمية للفن الكهنوتي ، واستبدلت بصيغة شاملة قابلة للتطبيق في كل مجال ، وهي (الارابسك) ، وبالتالي نظم الفن الشعبي وفق تصور عقلاني رياضي ، ليكون قادراً على التعبير عن قيم الحضارة الجديدة ، وبرز كمثل أعلى جمالي مستمد من الفهم الجديد للحياة الذي بشر به العرب ،

وبالتالي رفض العرب التفرقة بين ما هو (تطبيقي) و (تشكيلي) ، وهذه التفرقة اكدتها الحضارة الأوربية منذ عصر النهضة ، وجعلتها شيئاً هاماً مميزاً للحضارة الفنية الأوربية، إذ ان (اللوحة الزيتية) اكثر قيمة واهمية من تجميل وعاء مثلاً ، ولم يكن ذلك وارداً في ذهن العربي لأن الفن عنده تجميل لما هوموجود حول الانسان ، وهو تأكيد لضرورة إضفاء البهجة على الاشياء ،وإشارة للفكر الديني الاسلامي عن طريق ما هو يومي حياتي ، حيث يلعب التصور الجمالي الخاص بالعرب دوره الاساسي في التعبير.

وهكذا نرى التعبير عن المطلق الجمالي عن طريق ماهو نسبي حسي وموجود في كل الاشياء الموزعة حولنا .

فالزخرفة العربية تسعى للتأكيد على ماهو « مطلق » عن طريق تكرار شكل نسبي حسي ، وهي علاقات جمالية خطية محيرة بتداخلها ، تدلنا على السرمدي اللامتناهي ، وإن الوصول الى هذه الصيغة المحيرة التي تمثل المثل الأعلى الجمالي يتم عن طريق شكل هندسي أونباتي يتكرر بإيقاع موسيقي ويعكس تصورات العرب لمفهوم الجمال الذي هو لامتناه خفي في الاشياء ويقترن في ذهننا بصفات الخالق المجردة التي تجمع بين ماهو حسي مباشر وتنتقل تدريجياً لتصل الى ماهو مطلق سرمدي وان امكانات الفرد الذاتية هي التي توصله الى فهم سر اللغز الذي يقدم له ، حين يكون قادراً على أن يفهم ، فان كان من « العامة » فهو يري جمالاً حسياً ، وان كان من الخاصة فهو يرى ماهو أبعد ، لكنه ان كان من خاصة الخاصة فان الجمال المطلق هو الذي يراه ، وبالتالي تتجلى لنا العلاقة الجدلية بين الحسي والمطلق، وتتجلى لنا طريقة الصعود بالتدريج لادراك الجمال بمعناه الحقيقي كشكل أعلى عقلي ومجرد نصل اليه عن طريق صياغة ماهو حسي ويومي .

وفي الميناتور — أو المنمنمات — التي تمثل أرقى أشكال التعبير عن الفن العربي ، نجد الفن يرتبط بالحياة ، بالكتب المرسومة التي تشرح وتفسر وتضيف الى الكتاب وجهة نظر ترتبط بالرسام ، وهذه العلاقة بين الخط الذي يحدد الأشكال ، ويخلق صيغة ، وبين الألوان المتدرجة المنسجمة تعكس لنا في أدنى مستويات التلقي صيغة تعبيرية عن هدف واضح ، هو رسم للقصة التي يريد الكاتب أن ترسم ، ولكن طريقة الصياغة المرتبطة بالعلاقة الجدلية بين ماهو حسي وما هو مطلق تكشف لنا خطاً متحركاً يوجد كل الأشكال ، ولوناً متبدلاً بإيقاع ،

ونصل فيما لو أمعنا النظر الى المطلق الجمالي الذي هو غاية التعبير ، وهدف الفنان البعيد .

ولهذا نقول بأن الفن العربي يربط الفن بالحياة من جهة ، ويربطها بالمثل العليا للحضارة العربية من جهة أخرى .

فالفن إعلاء لما هو حسي للوصول إلى ما هو مطلق ، عن طريق ربط حركي بين اليومي والمطلق ، بين الحسي والمجرد . وهذا التصور يماثل كل الرؤيا العربية للمثل ،وهو نفس فهم الجمال كأحد صفات الخالق المطلق الذي نتوصل اليه عن طريق إعمال عقلنا فيما هو موجود حسي لنصل إلى ما هو مطلق بالتدريج وحسب إمكاناتنا ، وإن آثار الجمال المطلق تدل عليه ،كما تدل آثار الخالق عليه ، وإن الرؤية العقلية وإمعان النظر فيما نرى هو الذي يوصلنا إلى المتعة الكبرى حين نقف في حضرة الجمال بالذات .

وهذا الموقف من الحياة والتعالي لإدراك « الجمال ذاته »، والربط بين المطلق والحسي بحركة تبدأ من الحسي لنصل ماهو مجرد لا حسي ، لم يكن هدفاً اساسياً للفنون السابقة وهي لم تولِه أي اهتمام ولهذا انفصل الفن العربي عن الفنون السابقة من حيث الغاية التي يسعى اليها والتي تتمثل في رؤيا جديدة للحياة تربط بين ماهو يومي وما هو مطلق ، بين ماهو حياتي وما هو مجرد .

وبالتالي ، اذا استعار الفنان صيغة سابقة او شكلاً قديماً ، او مادة سابقة ، فلا يعني ذلك أنه « مقلد » ، كما يتبادر للذهن منذ الوهلة الاولى ، بل ان ذلك يعني أنه يرى في هذه الصيغة مايلائم هدفه ، وهو في عمله الفني يحور الصيغة ، يعيد تشكيلها او يستخدمها كما هي حسب الحالات المختلفة ضمن هدف أساسي ويتلخص في ربط الفن بالحياة من جهة ، وتأكيد التعبير عن المطلق من خلال هذا الربط .

وبالتالي نظمت الزخارف لتخدم هدف المنفعة الاساسي الذي هو « تجميل » للحياة ، وساعدت الزخارف على تجميل اليومي ، وعكست في نفس الوقت الأبدي المطلق .

وحين استخدم فنانو الميناتور نفس المواد التي كان يستخدمها من سبقهم ، فقد توصلوا بعد فترة الى صيغة ملائمة لأهدافهم ، سواء من حيث التعبير عن الحاجة الى رسوم توضيحية أحياناً او من حيث دلالة هذه الرسوم على تفكيرهم الذي يعكس صيغة جمالية خاصة تعكسها الحضارة وتختلف عن الصيغة الاخرى التي قدمتها الحضارة الاخرى .

وأستطيع أن اسوق مثلا على ذلك : هو

رسوم «الواسطي» لمخطوط كتاب «مقامات الحريري» ، كمثل يوضح الشخصية المستقلة للواسطي والتي تعكس عصره ، والتي تكشف لو حللناها على وجود علاقات «لونية» و «خطية» قد نظمت لتنقل المشاهد من الشكل الحسي لشخص او جمل ، الى الصيغة الجمالية المتصورة التي نراها في الحركة الموجودة وفي توزيع اللون ، بحيث نرى فيها المثـل الأعلى الجمالي الذي يعكس اللا متناهي الذي أوجد كل شيء .

وهذه الصيغة الجمالية التي نتوصل اليها من دراسة «الواسطي» تتباين مع الصيغة الأخرى التي نراها في الفن اليوناني او المسيحي.

وهذا يؤكد لنا سمة الحضارة العربية المتميزة التي تنطلق من الخالق الواحد ، الذي نصل اليه عن طريق إمعان النظر في الحسي المخلوق ، وبالتالي ننطلق من الواقع لنصل من خلال ذلك الى المطلق المجرد ، والفن يوصلنا إلى صيغة جمالية غير حسية مطلقة عقلية ، من خلال مـا هو حسي ملموس ، مما يؤكد لنا العلاقة الجدلية بين الواقع والمثل الأعلى، وترابط الفن والحياة.

رفض نقل الواقع

ولم يقتصر الفنان العربي على رفض الفصل بين ما هو حسي ، ويومي ، وبين ما هو مطلق ، بين ما هو تشكيلي جمالي، وما هو تطبيقي نفعي ، بل رفض أن يكون الفن مجرد نقل للواقع او تسجيل له ، أو محاكاته .

فقد جعل مهمة الفن أن يعكس عالماً أعم من الواقع، دون أن يتجاهل الواقع ، فالفن يذكرنا بقوانين تتحكم بهذا الواقع . وتتجلى هذه القوانين حين نمعن النظر فيما نرى، وتتعمق في فهم الرسوم ، فالفن يهدف الى تجميل الاشياء ويكشف عما يختفي خلف الاشياء ، وهو يكشف عن القوانين التي نظمت الاشكال لتكون جميلة ، والالوان لتكون بديعة .

فالزخارف تبدأ باشكال بسيطة ثم تتعقد لتكشف القانون الرياضي الذي نظم مـا هو جميل ، والحقيقة الجمالية المعجزة هي التي تختفي خلف التنظيم الهندسي ويجب على الفنان ان يدرك ذلك ويعبر عنه . وحركة الخط التي تعطي الجمال المصاغ بعلاقات هندسية هي التي تخلق «الايقاع» الذي يعود لتفسير موسيقى العالم ، وتتوالى الحركة في الزخرفة لتقدم لنا مثلا أعلى رياضياً مجرداً وهندسياً من خلال ما هو حسي يومي، وبالتالي نصل الى اللامتناهي من هذا الشيء الحسي المنظم،

ويبدو أن رفض نقـل الواقع أو محاكاته أو تسجيله كان نتيجة قناعة بأن الفن عبارة عن طريقة لرؤية الجمال المطلق ، وهـدف

يرتبط بنظرة العرب الدينية . التي ترى ان الجمال ليس رياضياً بشرياً وليس تناسقاً هندسياً ، كما عهدناه في الحضارة الاغريقية، وليس تمثيلاً لمثل بشرية وهندسية ، بل هو دلالة على جمال واحد عقلي وهندسي وموسيقي .

كما نكتشف إنفصال الفن العربي عن الفن المسيحي الذي ساد قبل ظهور الاسلام ، وتجلى في الفن البيزنطي ، وكان هذا الفن يسعى لاعطاء ما هو روحاني عبر ما هو مشخص ، أو عن طريق التأكيد على الحياة الروحية ، التي هي أهم وأعمق من الحياة الواقعية ، وبالتالي يكشف لنا الفن سر الروح ، ويدلنا عليها ، والفنان كلما تمكن من تحقيق ذلك بلغ المدى المطلوب ، عن طريق صياغة دينية للعائلة المقدسة .

فالفن الديني يقف ضد الحياة ، أو يقف بمثله الروحانية في موقع الرفض للحياة الحسية . على حين يتجه الفن العربي الى المثل الاعلى الجمالي الذي يرتبط بالحياة الحسية ارتباطاً وثيقاً لأن الفن تجميل للحياة، لكنه يرفض المحاكاة ، ويعكس في تنظيمه المثل الاعلى العقلي والهندسي الذي يتناقض كلياً مع المثل الاعلى الديني المسيحي .

ولهذا تتميز الفسيفساء التي نشاهدها في الجامع الأموي مثلاً عن الفسيفساء البيزنطية، فلقد اعتمد على أشكال معمارية في البناء ولم يستخدم الاشكال البشرية التي تصاغ بطريقة روحانية ، وربط الفن بالحياة الحسية إذ المنظر الطبيعي الذي رسمه يمثل لنا مشهداً جميلاً يتضمن الاشجار والنهر ، ويعكس الى أبعد الحدود صورة « الجنان » التي أفاض القرآن في وصفها وسجلها الفنان ، والتي تعكس ربطاً للفن بالواقع ، وتأكيداً على الجانب الحسي في الحياة وهذا ليس بعيداً عن « الغوطة » الدمشقية .

والمناظر الجميلة فيها ، فالأبدى ليس بعيداً عما هو حسي ، بل يختلطان معاً عن طريق تنظيم للحسي ليعبر عن الأبدي الذي نرى قيمة في صياغة جميلة معبرة عن نفس الروح الحضارية الموجودة في كل الابداعات الاخرى .

ويصل رفض نقل الواقع او تسجيله حرفياً الى أرقى نماذجه وأكثرها حيوية وتطوراً في رسوم المنمنمات أو الكتب ، فالرسوم قد بدأت توضيحية ، لكنها رفضت أن تبقى ضمن هذه الحدود ، ورفضت اسلوب النقل ، وذلك لخدمة غاية اخرى هي التعبير عن الواقع، فقد ترك الفنان المنظور في لوحاته حين كانت تدعو الضرورة ، وتخلى عن النسب الصحيحة أحياناً . وبالتالي وحين كانت تدعو الحاجة الى التعبير عن فكرة ولم يكن الرسم التقليدي قادراً على التعبير عنها يتخلى الفنان عن قواعد هذا الرسم، وهو يلجأ الى هذه القواعد حين تخدم هذه القواعد أهدافه . فالواسطي

مثلاً يتخلى عن القواعد التقليدية في رسوم مخطوط كتاب « مقامات الحريري » ليوضح لنـا مثلاً شكل السفينة بدقة لذلك يضخم السفينة ويبقى الشخص كبيراً أيضاً ليظهر لنا السفينة والشخص ولو لم يلجأ الى هـذا الاسلوب لما تمكن من رسم السفينة والشخص معاً وبوضوح تام .

ويتخلى أحياناً عن استخدام نقطة نظر واحدة في بعض الرسوم ليوضح لنا هدفاً أساسياً في القصة لم تكن تستطيع الصيغة التقليدية أن تقدم هذا الهدف، ولهذا يرسم لنا (البئر) كما لو كنا ننظر إليه من أعلى ليرينا ما بداخله ، وهذا يتفق مع أهداف التصوير الزيتي ، ومع الغاية الأساسية للرسوم ولهذا لا نرى صيغة جامدة قبليـة تملي علينا التقيد برسم الواقع من خلال رؤية اعتيادية لهذا الواقع ، بل تبدلت طريقة الرسم وفق أهداف التعبير ، وهنـا تبرز العلاقة التي تعطي الفن العربي صفة مميزة، وهي : رفض نقل الواقع من اجل التعبير عن الفكرة التي يريدها الفنان ، أي ان رفض نقل الواقع نتيجـة رغبة في ربط الفن في الحياة ، وتوضيح المثل الأعلى الجمـالي ، وكلاهما يمثل وجهة نظر اساسية نراها في كل اشكال التعبير الفني عند العرب .

التوحيد

وهذه الافكار التي شرحنا اهميتها، تقودنا الى أهم ميزة للفن العربي : انها محاولة لخلق « تنـاسق » لكشف ما هو أعمق من الحس وأكثر جمالاً ، وايجاد صلة بين « المتناهي » و « اللامتناهي » .

وبين العميق والقريب وبين الظـاهر والباطن ، ويبدو ان البحث عن التوحيد ، والايمان بضرورته ، وضرورة ربط الموجد والموجود في علاقة حركية ، هي أسـاس التفكير العربي ومحور كل محاولاته، فالفيلسوف العربي لم يكن يرى فرقاً بين النقل والعقل ، وبين أرسطو وأفلاطون ، بين مـا أتت به الكتب المقدسة وما دعت اليه القوانين الارضية، فالدين تنظيم لعـالم الحياة وعالم الروح ، والشريعة تتفق والحكمة ، وما كان بالامكان تصور تعدد في الحقيقة وتباين بينها ، بل كل ما هو نسبي يحمل ما هو مطلق ، والخلاف الظاهر بين الحقائق يكشف ضرورة جمع الخلاف أو تأويل النص ليتفق مع العقل ، لتوحيد مـا اختلف أو ظهر أنه مختلف ، وبالتالي هناك حقائق تبرز وتظهر للوهـلة الاولى وهناك ما هو أعمق منها لا يدركها إلا أولي العلم واصحاب التذوق .

وكل محاولات العرب الفكرية والفلسفية ، كانت تتجه نحو هذا الهدف ، ولهذا نرى في الفن العربي محاولة لإيجاد وحدة جمالية مطلقة

تتغلغل في كل الاشياء وتبرز حين تدل عليها وهي المثل الاعلى المطلق ؛ الذي يجمع كل أنواع الجمال ؛ وهذا المثل الاعلى الهندسي يجمع ما هو رياضي يوناني وهندسي دون فكرة التجسيد البشرية اليونانيه وبين ما هو مطلق أبدي ؛ لكنه يحور الواقـع ليعطي الابدي المثل الاعلى الكلاسيكي الجمالي الذي لا يتجسد

فالمثل الاعلى الجمالي العربي هو مثل أعلى يوناني من غير تجسيد ؛ وبيزنطي ورياضي هندسي في نفس الوقت دون روحانية ؛ وهو يعكس وجهة نظر العرب الدينية التي تنطلق من الوحدانية ؛ التي يكشف العقل ضرورتها وبالتالي عدم امكان فهم التعدد ؛ وعدم امكان فهم التعدد ؛ وعـدم امكان قبول التجسيد اليوناني للمثل الاعلى الجمالي ولكن الوصول الى هذا المثل الاعلى المجرد يتم عن طريق إعمال العقل في الواقع ؛ والتدرج من الحسي الى المطلق وهذا يعني أن المثل الاعلى الجمالي صيغة مدركة عقلياً ؛ تتجلى بلا نهائيتها في كل ما هو جميل ؛ وبالتالي يبدو ما هو جميل يعطي بهجة للانسان الحسي لانه توزيع للجمال على الاشياء اليومية ؛ وهو يعطي البهجة لاولي العلم والتذوق لانه يكشف لهم الجمال المطلق .

والوصول الى هذا الجمـال المطلق يحس بوجود محاولة للتوفيق بين الحسي والعقلي . بين المشخص والمجرد . وبالتالي يحس بصياغة خلق وحدة حركية بينهما . وهذا يؤدي الى سمات خاصة تعبر عنها الحضارة العربية في مجال الفنون وتتجلى في النقاط التالية :

أ ـ عدم الخوف او التهيب من الاخذ من الحضارات السابقة ، ودمج ذلك كله في وحدة معبرة عن الحضارة الجديدة ، فلقد استخدم الفسيفساء واستخدم المنمنمات ، واستعار بعض الزخارف ، وأخذ البازيليكا اليونانية وأضاف اليها ، وطورها في عمارته الخاصة ، أي أنـه استخدم كل العناصر الموجودة السابقة ، وأدخل عليهـا طابعه الخاص ، وأمكن في النهاية أن نتحدث عن « الارابسك » كصيغة فنية وزخرفية ، وجدت في العمارة العربية والفن والألبسة والكتب وكل الابداعات الفنية ، كصفة مميزة للحضارة العربية .

٢ ـ لم يكن هذا الفن روحانياً ، يدعو الى رفض الحياة ، وإن دعوة التخلي عن نقل الواقع تهدف الى إقامة فن يرتبط بالحياة وبهذا الشكل نرى الفن العربي يأخذ عن الرومان الدعوة الى المتعة وارتباط الفن بها ، ويجعلها أساس الفن ولهذا يختلف عن الفن المسيحي الذي نراه في الايقونات يسعى للتعبير عن عالم الروح ، ويسعى ليجسد الجوانب الروحية العميقة في الانسان ، وهكذا يتباين مع دعوة الدين المسيحي التي نراها في الفن البيزنطي . وبالتالي دعا الفن العربي الى صيغة قابلة لأن تستخدم وفق الحاجة في كل مكان ، سواء

كان ذلك دينياً أودنيوياً ، والعلاقة القائمة بين الدين والدنيا قد مثلها الفن على نحو واضح ، وبالتالي خلق وحدة بين الفن الديني وفن الحياة .

٣ – لم يكن الفن العربي بشرياً يدعو الى ايجاد المثل الأعلى الجمالي عن طريق الانسان وتجسيده واعطائه شكلا متناسباً جميلا ، ولكنه أخذ التصور اليوناني وجعله مطلقاً واحداً لايرى ، ووجوده ينطلق من الاشياء وهو في خلق علاقة أو صياغة لزخارف والرسوم لتعكس المثل الأعلى العقلي الهندسي وهكذا يتباين مع المثل الاعلى اليوناني الذي كان بشرياً مثالياً رياضياً قابلا للتعدد .

وهذا التفكير يرتبط بالتفكير العربي ، الذي جعل الاله واحداً لاشريك له ، والجمال صفة أساسية من صفاته ، وبالتالي وجود مثل أعلى جمالي مطلق عقلي يتجلى عن طريق تنظيم الاشكال في حركة تصلنا الى اللانهائي ، وعن طريق إيقاع خطي ولوني يحسسنا بنظام الوجود الجميل الذي يدل على عناية خالقه .

وهكذا نستطيع ان نميز وجود الفن العربي وفق المثل الأعلى الجمالي الخاص الذي طرحته الحضارة العربية ، على نحو منفصل عن الحضارات السابقة ، ومن خلال وجهة نظر تحاول أن توجد علاقة جدلية بين المتناهي واللامتناهي ، بين الحسي والمطلق ، وهذه العلاقة الجدلية هي التي مهدت لخلق فن هو محصلة الفنون السابقة ، وقد وجهت وفق التفكير العربي الجديد .

ولكن هذا الفن الذي أخذ أشكال مختلفة في كل النتاج الحضاري تراه يأخذ أقصى صوره تعبيراً في الرسوم التي قدمت في الكتب والمخطوطات العربية ، والتي بلغت أقصى إبداع لها في بغداد ، وعند « الواسطي » . ولكن لنتساءل ما هي الفروق التي تميز هذا الفن عن الفن الفارسي اذا كانت الفروق بين الفنون السابقة الفن العربي ، قد اختلفت من حيث المثل الاعلى الجمالي ، فان هذا المثل الاعلى الجمالي للعربي قد انتقل الى الفنانين « الفرس » وبدأ يظهر في رسوم كتبهم ، وبالتالي تطور الفن على أيديهم ، بحيث اختلط الفن العربي بالفارسي في كثير من الاحيان ، كما اختلط الفن العربي بالبيزنطي واليوناني في بداية نشوء وتكون الفن العربي .

ان الفن الرئيسي الذي تجلى فيه الفرق بين العرب والفرس هو رسوم الكتب ، ولقد ازدهر فن تزويق المخطوطات ورسمها في مدرسة بغداد في القرن الثالث عشر ، وانتقل بعد ذلك الى « فارس » .

واذا قارنا بين رسوم « الواسطي » من مدرسة بغداد العربية مع رسوم « بهزاد » الفارسي نستطيع أن نلمح بينها فروقاً

أساسية ، هي التي تؤكد وجود شخصية عربية ضمن رسوم المنمنمات « الميناتور » .

ان تجربة « بهزاد » ترتبط إرتباطاً وثيقاً بالتراث الأدبي الفارسي الذي صوره على حين ارتبطت تجربة « الواسطي » بالتراث الأدبي العربي،وهكذا يعكس«بهزاد» الادب الفارسي ويمثله ، على حين يصور لنا « الواسطي » الأدب العربي ، وبين الأدبين فرق أساسي ، وتجلت الفروق في طريقة الرسم التي عبرت عند كل منها عن عصروعن شعب .

« الواسطي » يحاول أن يستخدم اللون على أساس أنه إضاءة متدرجة تنبعث من الأشياء ، ولهذا يحرص في لوحته « قافلة الجمال » مثلا على ان يربط بين الجمال عن طريق الاضاءة الداخلية المتدرجة ، ونرى الخطوط تتحرك على شكل علاقة متتابعة ، تشكل الحيوانات والبشر ، وتعكس بحركتها لانهائية تنطلق من ايقـاع حركي ويتجسد « الارابسك » من خلال العلاقات اللونية والخطية .

أما رسوم « بهزاد » فترى فيها لوناً بهيجاً رمزياً ، فاللون ليس إضاءة ذاتية ، بل هو قيمة رمزية تعكس قيمة بعد وقرب دون علاقة بالاضاءة المتدرجة التي كانت تميز بين الفنين،ولهذا تقترب لوحات «الواسطي» من تجربة « الفنانين الانبياء » ونحس بأن « بهزاد » يقترب من تجربة « ماتيس » في محاولتها إعطاء اللون قيمة بعد وقرب تختلف حسب اللون المستخدم لاحسب درجة الاضاءة التي نعطيها ، اللون عاد الى قيمته الأصليـة كلون لاكنور ينعكس منه .

ونحس بالاضافة الى ذلك ان بين رسوم « بهزاد » و « الواسطي » فرقاً في البساطة التي يجنح اليها « الواسطي » والترف الذي يلجأ اليه « بهزاد » ، وهذا يدل على ان الحياة قد تبدلت بين الفنانين والمجتمعين ، وبالتالي عكس الفن هذا التبدل ، فالفن عند « بهزاد » اكثر صلة بالترف والبهجة والرمز من « الواسطي » .

وبالتالي تطورت الرسوم عند « بهزاد » وأخذت شكلا يقربها من التراث الفارسي ولايتجلى ذلك الفرق بين المرحلتين من حيث الرسوم فقط ، بل لو قارنا بين الجامع العربي والجامع الفارسي لوجدنا كيف اتجهت العمارة والديكورات الداخلية وجهة مختلفة، فتنعكس البساطة في العمارة العربية ، وتنعكس الأبهة والترف في الفارسية .

وهذا يعني أن الجمال البسيط والتناسق الهادىء هو الذي كان يسيطر على حين يبدو أن الجمال المبهر والألوان الزاهية هي التي سيطرت فيمابعد ، وأخذت شكل إسراف في الزخارف وبهجة في اللون ، ودقة ونعومة في الخط ، وإغراق في رسم التفاصيل ، دون

تأكيد على « الأرابسك » مما كان أساس « مدرسة بغداد » ولهذا تراجع مع «بهزاد» التكوين المتين والصياغة أمام الزخرفة والبهرج .

وهكذا نستطيع ان نميز بين مدرسة عربية ضمن فن التصوير الاسلامي للكتب ، تختلف عن المدرسة الفارسية،وكلاالمدرستين تتمتع بخصائص مستقلةتعكس عصراًوتفكيراً مستقلين تماماً .

مما يؤكد لنا بوضوح تميز فن عربي له خصائصه المستقلة عما قبله ، وماتلاه سواء من حيث المثل الأعلى الجمالي أو من حيث الصياغة ، وكان كل فن يعكس عصراًومرحلة ويدل على فترة تطور لها سماتها العلمية والفكرية وقد استقت تجربتها من حصيلة هذه المسلمات .

ولقد عبر هذا الفن العربي عن كل القيم الفكرية التي طرحتها الحضارة العربية ، وتجلت فيه كل الاسس التي كانت تشغل ذهن المفكر العربي ، ولهذا كان معبراً عن العصر يعكس كل قيمة ، وتتجلى فيه الرسالة التي حملها العرب وعبروا فيها عن وجهة نظر خاصة شاملة للكون والحياة والانسان .

الفن الايقوني السوري في القرن الثامن عشر

الدكتور عفيف بهنسي

ان منشأ الفن الايقوني هو البلاد العربية، وفي الكنائس التي أنشأها المسيحيون الملكيون في فلسطين وسورية شواهد أولية من هذا الفن كان قد أتى عليها الفرس ، ولم يتركوا في كنيسة المهد في بيت لحم إلا الواجهة

التصويرية التي تمثل زيارة المجوس للشرق .

ولقد انتقل هذا الفن من بلادنا عن طريق الحجاج الذين كانوا يقتبسونه مما يشاهدونه مصوراً على الكنائس ، كما انتقلت الصور المقدسة ذاتها مرسومة على أواني الزيت وغلافات المخطوطات وقطع النسيج التي كان التجار السوريون ينقلونها الى مراكز العالم التجارية حيث اعتادوا تبادل بضائعهم فيها .

والايقونة كلمة يونانية تعني الصورة أو المثال . وهي وان كانت في الحقيقة لا تهدف الى محاكاة الاصل والواقع . فانها تسعى الى تصوير القديسين بصورة نمطية تتجلى فيها حقائق علوية . فتصبح من خلال الصور البارعة أحب الى المعقول وأعمق وابقى تأثيراً في النفوس . ولقد روى عن القديس يوحنا الدمشقي انه كان اذا ناله التعب ولم يجد كتاباً للسلوى ولمناجاته تعالى . ذهب الى الكنيسة « حيث تجذب الايقونات ناظريه وتستهوي جنانه وترفع عقله وقلبه الى الله مصدر السلوى والسعادة والقوة » . فالايقونة هي السفر الذي يدرس الاميون على صفحاته معنى الديانة والحقائق الازلية . فهي اذن صورة للتقوى اضافة الى كونها أثراً من آثار الفن الرفيع .

وتمثل الايقونات المسيح والعذراء والثالوث المقدس . كما تمثل الانجيليين الاربعة . ولوحة بشارة العذراء . ولوحة العشاء السري تحيط بها ايقونات الاعياد الاثني عشر « البشارة — الميلاد — التقدمة للهيكل — العماد — التجلي — قيامة لعازار — أحد الشعانين — الصلب — القيامة — الصعود — العنصرة — رقاد السيدة » . ويحيط بايقونة السيد المسيح . ايقونات تمثل الرسل الاثني عشر . ومشهد الدينونة الذي يصور فوق الباب الغربي . باب الخروج من الكنيسة .

ان اول من صور الايقونات وبين قواعدها وشروطها هو القديس لوقا الطبيب والرسام والانجيلي . فلقد صور ثلاث ايقونات للعذراء مريم فقدت جميعها . الا أن عدداً من الايقونات الباقية والمنسوبة اليه هي ولا شك منقولة عن النماذج الاولى التي صورها .

ولم ينهض الفن الايقوني ويزدهر الا بعد انتهاء عهد تحطيم الايقونات (الايكونوكلازم) واعتلاء الاسرة المكدونية عرش المملكة الرومانية الشرقية . فلقد دخل تكريم الايقونة خلال القرن الثامن في طور متطرف اذ تمادى المؤمنون في اكرامها حتى أصبحت موضع عبادة ، مما دفع الامبراطور ليون الثالث الى منع الايقونات وتحريم عبادتها وتحطيمها . ثم وضع مجمع نيقية عام ٧٨٧ حدود اكرام الايقونات بما يلي « تحدد بتأكيد كلي وعناية جزيلة أنه يجب عرض الصور المكرمة في كنائس الله المقدسة .، لانه بقدر النظر الى هذه الصور يتذكر الناظر الهامن تمثلهم ويشعر بميل الى اقتفاء آثارهم وابداء

مظاهر الاجلال لهم ، بتقبيل الايقونة واكرامها باحترام بغير أن يقدم لها العبادة الفائقة ، تلك العبادة التي لاتحق الا للطبيعة الالهية وحدها . ان اكرام الايقونة يعود الى الشخص الذي تمثله ،ومن يكرم الايقونات يكرم الشخص الممثل بها .. وويل لمن يعبد الايقونات .. »

وتجتاز ممارسة التصوير المقدس طقوساً خاصة . فليس بمقدور أي مصور ممارسة هذا النوع من الفن السامي . ومن هذه الطقوس أن يعد الفنان نفسه للمباشرة بالتصوير بالصلاة والتأمل والابتهال، حتى اذا ماصفت نفسه وتجلت له الكائنات المقدسة بصورها القدسية الرمزية ، مثل أمام رئيس الكهنة يستمد البركة ثم يباشر عمله . وما أن ينتهي حتى يقدم ماأنجزه الى الكنيسة التي تتفحص أعماله وتطابقها مع الشروط الفنية الايقونية فاذا وافقت عليها فانها تكرسها وتعرضها في الكنائس مثبتة على الايقونسطاس أو في أرجاء الكنيسة او الدير لكي يتبرك بها المؤمنون ويقدمون لها النذور والقرابين .

لقد وضع فن التصوير الايقوني قواعد تقنية وأخرى نمطية ، كان لابد لكل من أراد ممارسة هذا الفن الرفيع أن يتقيد بها .

وفي كتاب جبل آثوس « دليل التصوير » شرح للطريقة التقنية لتصوير الايقونات ، فقد ورد فيه أن الأيقونة ترسم على لوح من الخشب القطراني كالتيرو والصنوبر بسماكة (٢ - ٣) سم تغطى أحياناً بالقماش وتطلى بمزيج من الكلس والصمغ ، يرسم المصور فوقه خطوط الوجه أو المشهد ثم يباشر التكوين الممزوج بماح البيض . وتصور الوجوه جبهية أو منحرفة قليلا ونادراً ماتكون جانبية ويستعمل اللون الاصفر لتلوين الوجوه ويظلل بلون أبيض رصاصي ويرسم الوجه معروق العظام مقعر الوجنات معقوف الأنف قليلا رقيق الشفتين لاحدقة ولاضياء فيه للعينين . الجسم ضامر كالخيال يكبر الرأس تسعة أضعاف . وكثيراًماتكون بعض التفاصيل من الصفائح الرقيقة الذهبية المثبتة بالملاط . أما الالوان فهي الذهب الوهاج الصافي الذي يملأ الخلفية والارجوان واشكال الاخضر والازرق . ولهذه الالوان رموز تختلف في كل لون باختلاف استعمالها وقوة حدتها فالازرق القاتم مثلا يرمز الى الظلام والليل المرصع بالنجوم . والازرق الصافي يرمز الى السماء والنهار الوضاء . أما اللون الذهبي فهو يرمز الى الالوهة الساطعة الضياء .

وتلخص الكنيسة الشروط النمطية التي يجب على المصور أن يتقيد بها فهي :

١ - أن ينزه أجساد القديسين عن الهيولى

٢ - أن يحقق هدف التصوير الايقوني

وهو ابراز القديسين وقد تجلى عليهم روح الله وأخذوا يتلألأون بالضياء

٣ - أن ترتسم فيهم جميعاً صورة المسيح

٤ - أن يصور ملامح القديسين وهي متجهة نحو الكمال المتمثل بالله « الذي لم تره عين ولم تسمع به اذن ولم يخطر على قلب بشر »

٥ - يقتضي أن لا تحمل الايقونة طابع الفنان أو أساويه أو تخضع لتقلب الطرز حسب العصور . وهناك شروط خاصة بالمصور . وهي أن تكون حياته مستقيمة لا مأخذ عليها وأن يكون بارعاً في التصوير ، لان جهله بالتصوير اهانة للمقدسين وعلى أن يكون ملما بمبادىء الدين ، ولا يجوز أن يكون المصور ماجنا ومتكسبا . وعليه أن لا يوقع الصورة المقدسة ، لكي لا يشغل المصلي عن تأمل الصورة .

ومن المؤكد أن أكثر الصور المقدسة الموجودة في سوريا كانت من صنع رهبان سوريين ولقد ابتدأ ذلك منذ القرن السادس عندما ظهرت في انطاكية صورة السيد المسيح الذي أطلق عليها اسم « المسيح السوري » والتي حلت في الغرب محل الصورة المستعارة من صورة ابولون أو الراعي الصالح وأصبحت الصورة تمثل السيد المسيح نحيل الوجه صوفي الملامح ذو لحية مدببة صغيرة عيناه سوداوان أو زرقاوان ، شعره ناعم مسترسل على كتفيه ، تغمره المهابة والجلال وتحيط بهامته هالة من نور .

أما العذراء فلقد صورها الفنانون بشكل جليل مهيب ووجه مستطيل وثياب فضفاضة ووقفة رصينة وقورة .

ولقد استمر الصليب المجرد زمناً يرمز الى عذاب المخلص ، وكان السوريون أول من صور المسيح على الصليب .

ولعل من أقدم الايقونات السورية ، ايقونة العذراء الرحيمة سيدة دمشق الموجودة حالياً في كنيسة لافاليتا عاصمة جزيرة مالطة . وهذه الايقونة من تصوير الرهبان السوريين كان قد نقلها احد التجار عام ١٤٧٥ الى رودوس وعرفت هناك باسم الشامية أوسيدة دمشق . ثم انتقلت عام ١٥٣٠ الى مالطة . وقد نسبت الى القديس لوقا ، خطأ .

وتعتبر هذه الايقونة من روائع الفن الايقوني وأبعادها ١٫٤٧ × ١٫٢٥ وهي تمثل العذراء حانية الرأس تحمل بيمناها الطفل المسيح الذي ينظر الى أفق بعيد

وتشير يدها اليمنى اليه » والمتأمل في هذه اللوحة يؤخذ بجمالها كأنه في حلم » . كما يصفها المؤرخون .

ولا بد من القول أن الايقونات السورية « وتشمل اللبنانية والفلسطينية » كانت متأثرة عن طريق انطاكية بالقواعد التقليدية التي كانت سائدة في القسطنطينية وفي بلاد البلقان واليونان . ولقد مالت أحياناً للتأثر بالاتجاهات الغربية عند الكاثوليك .

ومنذ بداية القرن الثامن عشر بدأنا نرى تمسكاً بالتقاليد الفنية المحلية رافق ذلك استعمال اللغة العربية مكان السريانية في الطقوس والآداب الدينية ، وكان من مشاهير هذه الحركة التعريبية عبد الله زاخر في اللغة ويوسف المصور ونعمه في التصوير . ولقد اعتبر جول لوروا أن ايقونة العموديين الموجودة حالياً في دير البلمند في لبنان « نقطة انطلاق رائعة لدراسة ينبغي القيام بها للرسم الديني ، في نهاية القرن السابع عشر » .

أما يوسف المصور فهو أقدم مصور ايقوني سوري معروف ، ولقد ذكر الاب نصر الله معلومات عن حياته فقال : « انه ولد في حلب في النصف الثاني من القرن السادس عشر وأمضى القسم الاكبر من حياته في مدينته ومارس مهنة تصوير الايقونات والنسخ وتصوير المنمنمات ، ومات كاهناً بين عام ١٦٦٠ – ١٦٦٧ . وهو أول ممثل لعائلة من رجال الدين الحلبيين الذين قدموا سلالة من رسامي الايقونات تبتدىء بالكاهن يوسف وابنه الاب نعمة وحفيده الشماس حنانيا وأخيراً حفيد ابنه الشماس جرجس » . ومن أعمال يوسف المصور منمنمة في مخطوطة محفوظة في المتحف الآسيوي مؤرخة في عام ١٦٦٠ . وايقونتان محفوظتان في بيروت في مجموعة هنري فرعون . ويعتبر اسلوب يوسف المصور وسيطاً بين التقاليد اليوناني والاسلوب المحلي الذي ظهر بوضوح في اسلوب ابنه نعمة المصور .

ولقد تجاوز نعمة المصور والده يوسف ببراعته في تصوير الايقونات التي عثر على عدد كبير منها ، صورها خلال الاعوام بين ١٦٩٤ – ١٧٥٢ . ويمتاز اسلوبه بدقة التصوير ونقاوة المساحات اللونية في الوجوه .

ويهتم نعمة بتكوين الصورة وبجلاء موضوع الصورة . أما الخلفية فانها مفروشة بزخرفات عربية مؤلفة من زهرات وأوراق نمطية التشكيل . ويبدو هذا واضحاً في الايقونة التي تمثل السيد المسيح بصورة الملك وايقونة السيدة العذراء . على أن براعة نعمة المصور تتجلى أيضاً في مقدرته على تصور المشاهد التي تتضمن القصص الديني . مثل الدينونة . وسمعان العمودي . وآلام القديس جورجيوس .

ويبدو الطابع المحلي في أسلوب نعمه واضحاً

في ملامح الوجوه والالوان وفي الاشياء، وهو وان تقيد تماماً بتعاليم التصوير الايقوني ، فانه تمتع بحرية كاملة في تصوير موضوعاته مما جعل فنه نموذجاً هاماً للفن السوري في القرن الثامن عشر ترك أثره في جيل كامل من المصورين من أمثال حنانيا وجرجس وكيريلوس عدا غيرهم من الفنانين الذين لم تصلنا أسماؤهم والذين تركوا ايقوناتهم في الكنائس والاديرة السورية واللبنانية .

وحنانيا المصور تدرب على يد والده نعمه في حلب ، وأخذ عنه جميع مكتسباته الفنية . وما أن نهض حنانيا مصوراً بارعاً حتى أصبح نداً لوالده يقاسمه الكثير من أعماله ويشتركان معاً في تأليف الايقونة وتكوينها، ومن أمثلة هذه الاعمال التي أنجزها الأب والابن معاً لوحة الدينونة أو الحساب الاخير الموجودة في كاتدرائية الاربعين شهيداً الارمنية في حلب . وبمقارنة هذه اللوحة مع تلك التي صورها نعمة منفرداً ، والتي تحمل اسم الاربعين شهيداً ، والمحفوظة في دير سيدة البلمند في لبنان تتضح لنا فوارق بين الاسلوبين تنبيء عن ولادة شخصية فنية جديدة ، هي شخصية حنانيا المصور .

ففي الوقت الذي اتصفت فيه أعمال نعمة بالعفوية والبداهة والميل الى الزخرفة والتنميق، انصرف حنانيا الى الدقة والتقعيد والمحاكاة المتقنة . ولعل نعمة المصور كان أقرب للذوق الشرقي وأصدق في التعبير عن فن محلي . بينما نرى حنانيا وقد تأثر بالتقاليد الفنية اللاتينية وبالاصول الكلاسية في التكوين والفن . فكان بذلك موضع تقدير المعجبين بالكمال التشكيلي في الفن الايطالي ، وموضع نقد من المتمسكين بأهداب الاصول الايقونوغرافية الشرقية والتي التزمتها الكنيسة الارثوذكسية دائماً .

وقد بدأ أسلوب حنانيا واضحاً في لوحة الملاك ميخائيل الموجودة في متحف سرسق في بيروت والتي تمثل كائناً مجنحاً يرتدي بزة عسكرية ، ولقد انحسر شعره من الرقبة ليكشف عن أذنيه كي تسمعا أوامر الاله . ووقف على جدث انسان نصف عار وقد بدا عليه الموت وحمل الملاك بيده اليمنى سيفاً بينما حمل في اليسرى تمثالاً صغيراً لامرأة وهو يمثل روح الرجل التي اختطفها منذ برهة . أما الجناحان فلقد انتصبا متوازيين وخطت ريشها دروب ذهبية لماعة . أما الخلفية فهي ذهبية تقوى وضوح الوجه . ولون الارض بالسواد بينما لون الجثة بلون أخضر .

ويبدو تأثير الاسلوب الغربي واضحاً في ثنيات المعطف وتفاصيل الثوب ولباس القدمين ودقة رسم الريش . ولعل ما يؤكد طابعها الايقوني . هو طريقة التنوير والتظليل التي بدت دائماً واضحة متميزه .

ولقد كتب في أسفل هذه الايقونة العبارة التالية :

« هذه الايقونة المكرمة برسم الخاطىء.. ابن المقدسي ديب جعلها الله مباركة عليه . ويكون الريس .. مار ميخائيل شقيعه سنة ١٧٢٠ للتجسد « أي الميلاد » صورها بيده الفانية حنانيا ابن الشميس نعمة الله ابن الخوري يوسف المصور الحلبي ».

وثمة لوحة أخرى لحنانيا المصور تمثل « أحد أنصار الارثوذكسية » وأهمية هذه اللوحة من أنها توضح الانتصار على حركة تحطيم الايقونات هذا الانتصار الذي تم في مجمع نيقية المسكوني عام ٧٨٧ كما ذكرنا . وهي لوحة ذات مستويين . العلوي يتضمن الملكة كاترين مع ابنها والكهنة حول صورة للعذراء . والقسم السفلي مجموعة من القديسين تحيط أيقونة للمسيح .

ينتهي النصف الاول من القرن الثامن عشر ليظهر الشماس جرجس بن حنانيا مصوراً نشيطاً كثير الانتاج لم يلبث ان احتل شهرة بعيدة المدى ليس لأنه سليل أسرة عرفت بالمهارة والجدارة في تصوير الايقونات وحسب . بل لأن الشماس جرجس حرص على أرضاء الذوق العام الذي بات متأثراً بتيارات الفن اللاتيني والفنون الكلاسية . ثم ذلك في زمن كان تيار الكلاسية المحدثة في الفن التشكيلي قد بلغ أوجه في باريز على يد دافيد وانغر . فكان لابد ان يتأثر المثقفون من المسيحيين العرب بهذا التحول القوي نحو فن شديد الارتباط بالواقع والقواعد التشريحية والمنظر .. ومما لاشك فيه ان الشماس جرجس قد تأثر بوالده الذي مال دائماً نحو الاسلوب الغربي . ولكن جرجس تناسى تماماً قواعد التصوير البيزنطي . ولعله استسهل الاسلوب القاعدي الذي ساعده على استنساخ أعماله بوفرة . على ان أعمال جرجس لم تبلغ مبلغ أعمال والده وجده من قبله . خاصة من حيث الاناقة وبراعة التنميق ورشاقة التلوين .

ومن اشهر اعمال جرجس ، لوحة آلام القديس جاورجيوس المحفوظة في بيروت ، وهي لوح خشبي بطول ١٢٣ + ٩٦ سم مكتوب عليها « عمل جرجس حنانيا سنة ١٧٥١ » . واذا أردنا مقارنتها مع لوحة لوحة بنفس الموضوع كان قد رسمها جده نعمة المصور عام ١٧٠١ وهي موجودة حالياً في دير سيدة البلمند في الكوره – لبنان. لتبين الفرق الشاسع بين اسلوبين ، اسلوب نعمة الذي يقوم على القواعد الشرقية والذي يرتبط بأصالة محلية واضحة ويغنى في تفاصيل سرد آلام القديس . واسلوب حفيده جرجس المبسط والسريع والموفق بغير وحدة أو ارتباط أصيل . ومع ذلك فاننا لا نستطيع أن نغفل أهمية جرجس التي اعطته شهرة واسعة في زمانه . ذلك أن جرجس كان

قادراً ولا شك على تقليد التعاليم الشرقية في فنه . ولكن الذوق في النصف الثاني من القرن الثامن عشر كان قد تحول نحو هذا النوع من التصوير وكان على جرجس أن يقف في منتصف الطريق بين ارضاء الذوق الدارج والتقيد بتعاليم التصوير الايقوني الشرقي .

واذا كان جرجس آخر سلالة يوسف المصور الحلبية . فان الفنانين الحلبيين في القرن الثامن عشر استمروا سادة التصوير الايقوني السوري على الاطلاق . فاذا عرفنا من هؤلاء اسرة يوسف المصور . فان عدداً كبيراً منهم قد ترك لنا مئات الايقونات واللوحات ذات المواضيع المقدسة دون أن تحمل اسمه. فلقد كان من تعاليم التصوير الديني كما رأينا أن يغفل المصور ذكر اسمه، تواضعاً ورغبة في عدم اشغال المؤمنين عن تأمل الصورة المقدسة .

ومن ذلك فاننا نرى على الايقونات أحياناً أسماء بعض المصورين من امثال شكر الله بن يواكيم الحلبي . كما نرى احياناً اخرى كلمة حلب مع التاريخ او بدونه في ايقونات اخرى .

ولقد انتقل تأثير الفنانين الحلبيين الى انحاء البلاد فظهر في دمشق عدد من المصورين من امثال كيريللوس الدمشقي الذي استمد كثيراً من ايقونات حنانيا وجرجس بل كان يقوم بعملية انتقاء من عناصر الايقونات الحلبية، على أن يبقى محافظاً على بعض قواعد التصوير الايقوني متأثراً بوضوح ببعض تعاليم الفن الغربي. ومن اشهر اعماله صورة العذراء هوديجتريا وصورة المسيح الضابط الكل الموجودتان في دير النبي ايليا في رشيا – لبنان .

أما حنا القدسي الذي مارس التصوير الايقوني خلال منتصف القرن الثامن عشر في مدينة طرابلس فقد تأثر بالمصور نعمة بوضوح وتبدو ايقونة آلام القديس جورجيوس التي صورها حنا القدسي عام ١٧٢١ مأخوذة بوضوح عن لوحة مماثلة لنعمة المصور موجودة في دير سيدة البلمند في الكوره بعد اضافة بعض المنشآت المعمارية والاغراس .

أما لوحة الملاك ميخائيل ١٧٢٦ لحنا القدسي والموجودة في طرابلس فانها تبدو قريبة التكوين من اللوحة المماثلة لحنانيا والتي سبق الحديث عنها .

أما المصور ميخائيل الدمشقي فلقد ترك لنا من أعماله لوحة مؤرخة في عام ١٧٤٣ محفوظة في الزوق – لبنان ، وتمثل العذراء ورمز الآلام وهي لوحة صغيرة ٣١ × ٢٣ سم . يبدو فيها التأثير الكريتي واضحاً. فلقد اضمحل التمثيل الهندسي للأثواب والتعبير الشاعري للوجوه واستعيض عن التضاد اللوني المألوف بخلفية ناصعة الالوان .

ولعل اللوحة المؤرخة في تشرين الثاني ١٧٧٨ والموجودة في كنيسة القديسين

.سرجيوس وباخوس في قرية معلولا تعطي الدليل القوي على وجود مدرسة شرقية أصيلة خلال القرن الثامن عشر في دمشق وضواحيها ، وذلك أن أسلوب هذه اللوحة التي تمثل العشاء السري والصليب يبدو أكثر أصالة وان استمد من الفن الحديث مواقف متحركة بعيدة عن الجمود ، فلقد بدا كل من الحواريين في وضع مختلف متميز .

هـــذه دراسة عاجلة لفن التصوير الايقوني في سورية خلال القرن الثامن عشر ، وهو العصر الذهبي للفن الديني هذا الفن الذي حافظ على تقاليد الفن العربي الذي رأينـــا أصوله في دورا اوروبوس وتدمر وفي قصير عمره وقصر الحيرالغربي وبقي مستمرا عبر التصوير الايقوني الذي قدمنا نموذجا عنه في هـذا المقال محصورا في نطاق القرن الثامن عشر فقط . وجدير أن نتناول في مجال آخر مقارنة بين هذه المراحل في تاريخ الفن العربي السوري لنوضح أصالة ووحدة الفن العربي على هذه الأرض العربية على الرغم من اختلاف العصور والعقائد .

الفن التشكيلي في سورية

مخطط منهجي

عبد الله السيّد

ما هو القانون المتحكم بالفن التشكيلي المعاصر في مجتمع سورية العربية ؟،

لعل هذا التساؤل ، لم يطرح سابقاً بمثل هذا الوضوح ، وبمثل هذه الصيغة الجذرية ،

بل كان يطارح بشكل مضمر حيناً (١)، أو بشكل غير مباشر حيناً آخر (٢) مما جعل نتائج الاجابات عليه « هامشية » اولاً، و « برانية » ثانية، وذلك يعود الى ثانوية هذه الاجابة بالنسبة الى الاجابة عن موضوع رئيسي (٣) (بداية أو تطور الفن التشكيلي) كما يعود الى المناهج « ٤ » المعتمدة في هذه الدراسات، اضافة الى بعض المفاهيم والقناعات «٥» المسبقة التي كرستها الدراسات حول الفن التشكيلي المعاصر، دون ان توضع موضع الشك والنقد.

ولجملة هذه النقاط: وضوح التساؤل ومفاهيمه الموضوعية، وصيغته التركيبية فانني، اعتبر التساؤل جديداً، لأنه يحيلنا الى صميم العمل الفني مباشرة، لمعرفة بنية تكوينه، ومعرفة لحظات التطور الشكلي واللوني فيه، ومن ثم، تملك قانونيته الفنية ولأن التساؤل بمثل هذا المقدار من الجدة، فلن أزعم أنني قادر على الاجابة عليه تفصيلياً، بل انني لأكتفي باستعراض الفرضية، دون امتحانها — في هذه العجالة — تحليلياً، مشيراً — منذ البدء — الى ان الفرضية هنا، هي بمثابة تخطيط استقرائي من جهة أولى، ومدخل لمحاولة منهجية قابلة للتعديل، حين تتيسر لها جملة من الدراسات الفنية « ٦ » من جهة ثانية.

فاذا عدنا الآن الى التساؤل، وجدناه يتضمن ثلاثة مفاهيم: قانون — فن تشكيلي معاصر — مجتمع عربي، وما من شك، ان المطلوب الأول هو توضيح حدود هذه المفاهيم

(١) لمحة تاريخية عن الفن التشكيلي في سورية ـ د. عفيف بهنسي. دمشق ١٩٦٤ — ومقال رواد الحركة التشكيلية في سورية ـ الناقد طارق الشريف ـ المعرفة ـ العدد ١٠٣ ايلول ١٩٧٠ ـ وكلمة للفنان محمود حماد، وأخرى للفنان نعيم اسماعيل في الكتاب المنشور عن المؤتمر العربي الأول للفنون الجميلة بدمشق ٦ — ١٢ كانون الأول ١٩٧١.

(٢) الفنان برهان كركوتلي ـ « حزيران وتطور فنوننا التشكيلية ـ صحيفة البعث ـ العددان ١٧٩١ و ١٧٩٣ تاريخ ٦ و ٧ تشرين الثاني ١٩٦٨.

(٣) يعكس هذا الاهتمام المحدودية التاريخية للبحث التشكيلي الذي لم يتجاوز مرحلة التأريخ.

(٤) النزعة الانتقائية في المناهج، وغلبة المنهج الحضاري الذي يعتمد على مقولة التأثير حتى حين اعتماد منهج التحليل الواقعي. كما عند برهان كركوتلي.

(٥) كمفهوم الأصالة، أو الخصائص الجوهرية للفن العربي، وعدم التمييز بين التقليد والتأثير، وبين التماثل والتشابه.

(٦) دراسة النظام اللوني، والتكويني، والشكلي، والدلالات المضمونية والتجربة الحسية

ومضامينها ، كيلا نتيه في حركة البحث ، وكيلا تلتبس علينا النتائج من خلال بعض التداعيات اللفظية ، أو الصيغ اللغوية .

فالقانون هنا ، هو : القانون الداخلي المتحكم بصيرورة الفن التشكيلي ، أي أنه — اساساً — قانون اجتماعي ، لا يختلف عن القانون الطبيعي ، باعتبار « أن كليها ضروري ؛ وعام ، وجوهري ، وقابل للتكرار » . انما يكمن الاختلاف بينهما ، بكون مادة الاول ، مادة اجتماعية تتضمن الوعي والقصد ، واعتبار مادة الثاني ، مادة طبيعية بلا قصد أو غاية (١) .

أما مفهوم الفن التشكيلي المعاصر ، فهو يعني كتلة النتاج التشكيلي المنتج في السبعين عاماً من القرن العشرين ، لتضم النتاج باسلوبيه « التقليدي » و « الحديث » دون أن نخشى الالتباس الذي يمكن وقوعه ، باستعمال مصطلح « الفن الحديث » ، حيث يختلط مفهوم الحداثة المشتق من النهضة العربية الحديثة ، بمفهوم الحداثة الذي يمثل الاتجاهات الفنية الحديثة في أوربا ، منذ الحركة الانطباعية التي بدأها مونيه ورينوار وبيزارو وسيسلي عام ١٨٧٤ ، (٢) ، ذلك أن النهضة العربية تتزامن مع الاتجاهات الحديثة .

من الأكيد أن مفهوم الفن التشكيلي المعاصر لن يأخذ تحديده الدقيق الا حين يوضع ضمن اطار المجتمع العربي في سورية ، ذلك أن العلاقة بين الفن التشكيلي في سورية ، وبين الفن الأوروبي ، قد تكون علاقة حقيقية ونافذة — وهو أمر لا شك فيه — الا أن هذه العلاقة ، لا تبرر نقل (٣) التصنيف الأوروبي كما هو الى فننا المعاصر ، لاعتبار اختلاف البنى الاجتماعية في المجتمع الأوروبي عنها في المجتمع العربي ، وهو اختلاف يقود الى انعدام الشفافية بين المجتمعين ، وبالتالي . الى تحديد أي عنصر مستعار من مجتمع آخر ، ببنية المجتمع المستعير (٤) حيث يكتسب العنصر بهذه الاستعارة ، وضعاً جديداً ، ومعنى جديداً ايضاً . وهذا مايدفع الى دراسة الفن التشكيلي كظاهرة ثقافية ، مرتبطة بالتكوين البنيوي ، وخاصة الذهني للمجتمع العربي في سورية ، وفق التطور التاريخي لهذا التكوين .

ومن الجدير اخيراً أن اشير الى أن هذه التحديدات ، ستكون عديمة الفائدة ، ولن تقودنا الى أي جديد ، ما لم نجر التحويل الجذري ، من البحث التاريخي ، الى البحث

(١) حول مشكلات الثورة والثقافة في العالم الثالث — الطيب التيزيني ص ١٠٥-١٠٧

(٢) ص ٩٣ — خطوات نحو الفن الحديث — الدكتور ليونيللو فينتوري — ترجمة أنيس زكي حسن .

(٣) راجع الفنون التشكيليه في الاقليم السوري ١٩٠٠ — ١٩٦٠ — الدكتور عفيف بهنسي

(٤) ص ٢٦٥ — ٢٦٦ — الايديولوجية العربية المعاصرة عبد الله العروي .

التحليلي ، وذلك عبر تحويل صيغة التساؤل عن الفن التشكيلي في سوريا من صيغة «متى» الى صيغة « كيف ». فالقانون متضمن في هذه الكيفية. فهل نستطيع طرح السؤال التالي:

كيف بدأت نهضة الفن التشكيلي المعاصر في سورية ؟..

* * *

إن كلمة «نهضة» مستبعدة ، عند كل من تحدث عن الفن التشكيلي المعاصر في سورية ؛ لاعتبارات عديدة ، أهمها : أنهم يرون هذا الفن امتداداً أوروبياً بحتاً (١) ، بدايته أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين»٢» . فعند هذه الحدود . يلتقون بالفنان «توفيق طارق» (١٨٧٥ - ١٩٤٠)؛ الذي يعتبر « أول رواد الحركة الفنية الذين حاولوا تطوير تجربة التصوير الزيتي ، من مجرد حرفة لرسم الوجوه . الى عمل يتمتع بحد معقول من الامكانية » (٣) ، والذي يعتبر أيضاً « أول فنان أنتج لوحات فنية في الأقليم السوري » (٤) وأيضاً « رائد المدرسة الكلاسيكية (٥) — أو الواقعية المدرسية(٦) — في القرن التاسع عشر » .

إن هذا التحديد لبداية . يبدو كأنه يتم وفقاً للمفاهيم الفنية الغربية عن اللوحة والمدرسة ، وهذا يدفع للشك في صحة تقرير مثل هذه البداية ، كما يدفع لإحالة هذه التجربة الفردية ، الى القرن التاسع عشر ، على اعتبار أن « توفيق طارق » لم يكن منفلتاً من شروط التاريخ ، ولا من إطار التكوين الثقافي، ولا من جهة النشاط التشكيلي في هذا القرن، حتى وإن كان نشاطاً حرفياً .

إن تمت الإحالة ، فنحن سنفاجأ فعلاً !! ذلك أن هذا القرن ، وعلى ساحة سنيه الواسعة، كان يشهد نشاطاً واسعاً للفن الملكي (٧) يشغله مجموعة كبيرة من الرسامين ، الذين تجاوز عددهم ١٥ رساماً . نعرفهم بأعمالهم ، وإن

---

(١) ص ٣٩ ـ الفنان نعيم اسماعيل ـ المؤتمر العربي الاول للفنون الجميلة بدمشق .

(٢) ص « ٥ » الفنون التشكيلية في الاقليم السوري ١٩٠٠ - ١٩٦٠ - دكتور عفيف بهنسي .

(٣) مقال رواد الحركة التشكيلية ـ طارق الشريف ـ المعرفة ص ١٢١ العدد ١٠٣

(٤) ص ١٧٦ آثارنا ـ أبو الفرج العش .

(٥) الفنون التشكيلية في الاقليم السوري ـ صفحة أرشيفية عن توفيق طارق .

(٦) ص ١٣ الفنون التشكيلية في الاقليم السوري .

(٧) نسبة للفن الايقونوغرافي الذي رسم في بطريركيات الشرق الثلاث ، وأول من استعمل الكلمة البروفيسور « فيرجيل مكانديا » .

ضاعت علينا أسماؤهم(١) .

في حين كان يسيطر على الجو الفني العام — كاتجاهات ومدارس ضمن الفن الملكي — تلاميذ « ميخائيل الكريتي » (٢) الذي أقام اثني عشر عاماً في سورية(١٨٠٩—١٩٢١) وأنشأ لنفسه محترفاً ، حيث كان « القطب المغنطلكل رسامي القرن التاسع عشر »(٣) إضافة الى « مدرسة القدس » التي عملت في النصف الثاني من القرن ، والتي كانت تضم « ميخائيل مهنا القدسي » و «يوحنا صليبا القدسي»و«نيقولا ثيودورس القدسي»«٣» والذين يحتمل أنهم كانوا يعملون في محترف خاص ، وحتى مدينة « حمص » فقد برزت كمركزأيضاً للفن الملكي عبر «جرجي المصور» و « نعمة نصر الحمصي »(٤) .

أما في لبنان فكان هناك «بطرس عجيمي» الذي يبدو أنه عمل في منطقة دير القمر(٥) .

إن هذا النشاط التشكيلي (حتى وإن كان ايقونياً) ، لم يبزغ في القرن التاسع عشر ، بل انه ليعود الى القرن السابع عشر ، حين جدد مسيحيو سورية علاقاتهم مع رومية والكنيسة الكاثوليكية من جهة ، ومع البلدان الارثوذكسية من جهة أخرى ، مما أدى الى تشييد الكنائس الجديدة ، واحياء الفن الايقونوغرافي(٦) . باستيراد الايقونات من بلاد اليونان وجزر الأرخبيل والقسطنطينية والبندقية ، واما بواسطة المصورين اليونانيين الذين أقاموا في سورية ، تفرجم الطلبات

(١) ص ٦٣ ـ مدخل الى دراسة للايقونات الملكية ـ سيلفيا عجميان ـ الايقونات الملكية متحف سرسق .

(٢) صفحة ٦٠ مدخل الى دراسة الايقونات الملكية ـ سيلفيا عجميان ـ الايقونات الملكية ـ متحف سرسق .

(٣) ص ٦٤ مدخـــل الى دراسة الايقونات الملكية ـ سيلفيا عجميان ـ الايقونات الملكية ـ متحف سرسق ص ٦٦ .

(٤) ص ٦٥ ـ مدخل الى دراسة الايقونات الملكية ـ سيلفيا عجميـــان ـ الايقونات الملكية ـ متحف سرسق .

(٥) ص ٦٦ ـ مدخل الى دراسة الايقونات ـ سيلفيا عجميان .

(٦) يقول المطران يوسف طويل : « ان رهبان الأديار في سوريا هم أول من رسموا في القرن السادس صورة المصلوب على الصليب » وان ماساعد فن التصـــوير الايقونوغرافي على الانتشار ، هم التجار السوريون أيضـــاً ، ص ٩ ، من كتاب الصور المقدسة والايقونات ـ الأرشمندريت أنطون هبي .

الكثيرة ، أو عن طريق التلاميذ السوريين لهؤلاء المصورين اليونانيين (١) .

ولهذا لن نفاجأ ، اذا وجدنا في القرن الثامن عشر « مدرسة حلب » المتعددة الأجيال عبر الكاهن « يوسف المصور» وابنه الأب « نعمة » وحفيده الشماس « حنانيا »، وأخيراً ابن الحفيد الشماس « جرجس » ، وهي مدرسة كان لها هوامش، ذلك أن اطارها وتقاليدها ، تشمل « شكر الله بن يواكيم » وهو حلبي ، كما تشمل الكاهن « كيرلس » الدمشقي ، وراهب مجهول يتبع الرهبانية الباسيلية . يضاف الى جملة رسامي القرن الثامن عشر . البطريرك « سلفسترس الانطاكي «وميخائيل الدمشقي» و«حنا القدسي» (٢) .

فاذا تطلعنا الى لبنان . فاننا واجدون سلسلة طويلة من هؤلاء الفنانين تبدأ من القرن السابع عشر – دون أن تغيب في القرنين التاليين – حيث يشكل فنانو نهاية القرن التاسع عشر ، فاصلة من فواصل الاتصال بالفن الأوروبي(٣) .

ان لهذا الاستعراض اهميته الكبيرة . ذلك انه يرينا أن النشاط التشكيلي كان واسعاً ، وأن التأثير الأوروبي كان قديماً ، فمن الموانىء الايطالية، عبر الثغور اللبنانية، انتقل تأثير الفن الغربي حسب تقاليد المدرسة الفلورنسية . الى التصوير الايقوني الذي عم أديرة لبنان كلها(٤) وسورية أيضاً ، وعن طريق الايقونات اليونانية التي كانت «تسوية ما بين التصاوير الدينية البيزنطية ،والتصاوير الحديثة لبلدان الغرب ، وخاصة الايطالية منها »(٥) تغلغل الأثر الغربي مرة ثانية في الفنان الملكي ، ذلك أن هذا الفنان تلميذ المصور اليوناني ، لم ير الفن الايقوني النقي، بل رآه في حالته المهجنة .

ان مثل هذه الخبرات المكرسة لفن ديني، تطرح التساؤل عما اذا لم تكن هناك خبرات مماثلة لها، أو مقتدية بها مكرسة لفن دنيوي؟

هذا الأمر ، غير مستبعد أبداً – على الرغم من عدم وجود القرائن – ذلك أن مدارس الارساليات التبشيرية – كانت تلقن طلابها

---

(١) ص ٢٢ اندره غرابار – مقال ايقونات الملكيين – الايقونات الملكية – متحف سرسق
(٢) – من ٥٢ – ٥٩ – سيلفيا عجميان – الايقونات الملكية – متحف سرسق .
(٣) – ص ٢٤ – ٢٥ – الفن اللبناني – صلاح كامل .
(٤) – ص ١٩ – ٢٥ – الفن اللبناني – صلاح كامل .
(٥) – ص ٢٢ – ٢٣ – أندره غرابار – فصل الايقونات الملكيين – من كتاب الايقونات الملكية .

أصول التصوير(١) في حين أن هذه الارساليات بالذات، كانت تحمل معها — في غالب الأحيان — الصور المطبوعة، لبعض نماذج الفن الغربي، مما دفع «الدهانين» الى محاولة تقليدها(٢) لغاية التزيين، في حين أن من المؤكد أيضاً، أن الولاة العثمانيين، كانوا يعملون على استقدام الفنانين الأوروبيين ليرسموا لهم لوحات فنية، اذ شعر هؤلاء بضرورة تقليد الأوربيين(٣) كما فعل الامراء الشهابيون في لبنان، حين استقدموا الرسام الايطالي (جيبزتي) الذي كان يزاحمه في ذلك الحين فنان لبناني اسمه «كنعان ديب» من «دلبتا» (٤)؛ ومن المتوقع أن يكون الوجهاء قد فعلوا ما فعله الامراء والولاة تقليداً، فاقتنوا اللوحات الشخصية لانفسهم — وشجعوا رسامي هذه الحرفة(٥) الذين استجابوا لحاجة الفئة البورجوازية؛ المتحمسة للروح الفردية؛ والعاملة على تصعيدها. ولنا أن نتوقع أن تكون «الكاميرا» قد دخلت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الى بلاد الشام. بعد التطوير الذي طرأ على عملية الكولوديون الجاف في التصوير، حيث أتاح هذا التطوير استخدام هذا الفن من قبل الهواة(٦)؛ كما استدعى توفر الرسامين بالفحم، استجابة لمقتضيات التكبير.

ان هؤلاء الرسامين كانوا يعمدون في البداية الى انجاز رسوم لشخصيات تاريخية اسلامية مثل «صلاح الدين الأيوبي» والشيخ

---

(١) جبرائيل الدلال ١٨٣٦ — ١٨٩٢، ولد في حلب، تلقى دراسته في عين طورا بلبنان، وبعدها في مدارس المرسلين بحلب، انكب على الفنون العربية، فكان شاعراً وناثراً، عارفاً بفن الموسيقى والرسم، مولعاً بالغناء، ص ٢٥ و ٢٦، أعلام الأدب والفن، أدهم الجندي.

(٢) شهدت في حلب حي التلل منزلاً قديماً، تواجدت فيه صورة جدارية للعذراء، مع رسوم دهانية مؤطرة، كانت تحيط بإطار القبة، تمثل نماذج من الفن الغربي، كريم المجدلية.

(٣) مقال رواد الحركة التشكيلية في سورية (طارق الشريف) المعرفة، العدد ١٠٣، ص ٢٤ الفن اللبناني، صلاح كامل.

(٤) ص ٢٤ الفن اللبناني — صلاح كامل

(٥) عرفت لبنان مجموعة من هؤلاء الرسامين راجع ص ٢٨ و ٢٩ الفن اللبناني — صلاح كامل.

(٦) في موسوعة تاريخ العالم، الجزء الخامس، وليم لانجر، ترجمة الدكتور محمد مصطفى زيادة جاء في ص «١٤٦٨». أن أول صورة فوتوغرافية أخذت لنيسفور نيبس في عام ١٨٢٧، وان تطور عملية الكولوديون تمت عام ١٨٥٧ (ص ١٤٧٠).

« محي الدين ابن عربي » ولعل « اليكاميرا » هي التي أتاحت لنا معرفة مثل هذه الرسوم فقد سجل لنا « فوتوغراف الشام » الذي كان يديره « موسى الجلبي » (١) رسماً لشيخ محي الدين (٢) يعود تصويره الفوتوغرافي الى عام ١٩٠٣ كما سجلت صورة فوتوغرافية أخرى ، رسماً لصلاح الدين الأيوبي (٣) رسمه المدعو « مصطفى بن محمد القباني الدمشقي » الذي أخذه عن ثلاث رسوم أخرى – كما يشير الرسام نفسه – بينها فرق جزئي . وهنا لا بد أن نسجل ملاحظة هامة ، نجمت عن العناية الجديدة بالخط العربي ، حيث تبدت بظهور مجموعة من الخطاطين الكبار – أمثال رسا افندي – ممدوح الشريف ، عبد الهادي زين الدين ، الشيخ سليمان الكيالي ، وآخرون ، كما تبدت بظهور مجموعة من الكتب التي تتحدث عن أصول الخط وفنيته ، مثل كتاب « الحل والربط في تحسين قواعد الخط » المتضمن قياسات وأوزان أصول الخطوط الأربعة « الثلثي والنسخي والرقعي والفارسي » ، وكتاب « تاج الخطاطين » وكتاب « اتحاف الطالب واسعاف الراغب » في بعض فنون الانشاء والرسم ، و « طراز العلم في إنشاء القلم » الحاوي على رسوم الانشاء وأصولها (٤) اضافة الى جمع آثار هذه الخطوط ، كما فعل موسى الجلبي (٥)

هذه العناية بالخط العربي . توافقت مع اهتمام العلماء بإحياء اللغة العربية (٦) فقد كان الخط واحداً من فنونها ، التي شملها

(١) موسى الجلبي توفي عام ١٩٤٣ – عاش ٨٤ عاماً ، أي أن مولده كان عام ١٨٥٩ في دمشق . كان خطاطاً ومصوراً . شاعراً وأثرياً ، اقتنى اكبر آلة تصوير في سورية – ص٤٠١ أعلام الأدب والفن – أدهم الجندي .

(٢) رسم بالفحم – موجود في المتحف الشعبي بقصر العظم – تحت رقم « ٦٥٦٩ »

(٣) رسم بالفحم – موجود في المتحف الشعبي بقصر العظم – تحت رقم « ٦٥٦٨ »

(٤) الكتب المشار اليها هي للخطاط والشاعر الشيخ سليمان الكيالي المولود في حمص عام ١٨٤٤ والمتوفى عام ١٩١٤ – راجع ص ٣٩٢ و ٣٩٣ ، أعلام الادب والفن .

(٥) جمع موسى الجلبي نماذج كثيرة من الخطوط العربية اضافة الى تراجم الخطاطين ص ٤٠١ أعلام الادب والفن .

(٦) ص ٩ اتجاهات النقد الحديث في سورية . د. جميل صليبا .

الاحياء نتيجة دخول المطبعة الى الوطن العربي (١)

ونتيجة توسيع النظام المدرسي الاسلامي بعد دخول ابراهيم باشا الى سوريا ، عام ١٨٣٤ ، مع مارافق ذلك من تأريث الشعور القومي، وصنع الارساليات الكوادر المدرسية وتوجيها (٢) .

يضاف الى هذا ، أن طبقة التجار كانت قد ترسخت في المدن الرئيسية مثل حلب ودمشق وحماه وحمص والقدس وطرابلس(٣) وهذا مافتح سوقاً جديدة لفن الخط ، حيث يتفرغ منذ الآن ليصنع لوحات فنية خطية ترضي الذوق البرجوازي لدى التجار ، الذين اقتنوا هذه اللوحات في بيوتهم ، بعد أن تحول فن الخط عن نسخ المخطوطات ، لدى الوالي أو الأمير الى حرفة فنيــة ،متاح نتاجها لمن يدفع الثمن .

إن هذا التحول والاحياء ، يسجل فاصلة وظيفية أيضاً . فالخط يندغم مع الصورة الشخصية في لوحة واحدة ، مشكلاً إطارها الزخرفي ، كما في رسم صلاح الدين الايوبي ، المشار إليه .

ومع هذا النزوع الاجتماعي لاقتنــاء الصورة الشخصية التاريخية أولاً ، والخاصة ثانياً ، طرأ تطور هام على فن « المزوقين » للبيوت الكبيرة في بلاد الشام ، ذلك أننــا نشهد ثلاثة نماذج عن هذا التطور الذي طرأ على الزخرفة الهندسية والنباتيـة في البيت العربي الكلاسيكي .

النموذج الأول ، هو رسم دهاني على الجدار مباشرة ، وهنا كانت الرسوم تتكون في الغالب من مشاهد مدن تتوزعها الأشجار أو مشاهد البحر تمخره الزوارق . مثل هذا النموذج يتردد في العديد من البيوت القديمة ، كما في المدرسة — لم أعد اذكر اسمها — الواقعة في حارة اليهود بدمشق ، والتي نعرف ببيت « مايرزابون » .

النموذج الثاني ، كان تطويراً للدهان المعروف بالعجمي ، فقد عرف هذا التزيين حلقة من حلقات رسم المناظر ، حيث كانت الزخرفــة ، تتألف من جامات صغيرة محصورة في أطر النوافذ والخزائن ، كمـا تتألف من جامات كبيرة في أعلى الأبواب ومنتصف درفاتها . هذه الجامات تضمنت رسوم مناظر طبيعية مبسطة ، تكررت كصبغ زخرفية ، كما في بيت القوتلي بدمشق جانب ضريح صلاح الدين الايوبي .

النموذج الثالث ، وهو رسم زيتي . وهنا

(١) و(٢) دراسات في المسرح والسينما عند العرب ص ١١٦ — تأليف يعقوب لنداو — ترجمة أحمد المغازي .

(٣) البروفيسور « فيرجيل كانديا » — دراسة رسالة الايقونة ص « ٤٠ » — الايقونات الملكية — متحف سرسق .

انعزل المنظر عن الجدران وتأطر باطار خاص ، أي وجدت اللوحة المتحركة التي تمثلها لوحة « مدينة دمشق » الموجودة في المتحف الشعبي بقصر العظم ، وهي لوحة يتجلى فيها التأثر بالمنظور الايطالي دون اتقانه . فالمنظر تخيلي ، وكأنه أخذ من منطقة تعلو المدينة ، أما المنظور الهوائي فمعدوم .

وأخيراً .. فالى جانب هذا التصوير الديني والدنيوي ، كان يوجد فن شعبي، وهو عبارة عن رسوم انتزعت شخصياتها وأحداثها من القصص الشعبي والديني والتاريخي . ذلك أن عنترة وعبلة وعلي ابن ابي طالب وعمرو ابن ود العامري وجساس والزير . كانت شخصيات تملأ الخيال الشعبي ، والذا . فقد عمل الرسامون الشعبيون الى تمثيلها بأسلوب، لانزعم أنه بدائي ، بل .. انه يبدو أسلوباً متردياً عن أسلوب « المنمنمات » الذي عرفه العالم الاسلامي والعربي . أما صيغ رسوم الفرسان . فتبدو قريبة جداً من صيغ رسوم الفرسان في الايقونة الشعبية .

إن هذه الرسوم المتداولة حتى اليوم بين أيدينا كرسوم « أبي صبحي التيناوي » تبدو أقرب إلى الصور المنسوخة عن أصول وهذا مايدفع لاعتبار أن تكون قد وجدت على شكلها الحالي في القرن الماضي على الأقل ، أن لم تكن وليدة قرون سابقة عليه (١) .

هذه الاتجاهات الفنية ، قد تكون هي المالئة لساحة الفن التشكيلي ونشاطه في القرن الماضي ــ وهو أمر لاشك فيه ــ وان كنا مازلنا بحاجة الى المزيد من القرائن والنماذج لانثبت جدارة هذا الرأي ، وانما لنتعرف الى التكوين الحقيقي الذي عاناه الفن التشكيلي في القرن الماضي .

وهنا لابد من الاشارة الى ان البحث عن القرينة وسياقها ، لايعني أبداً التقويم الفني ، فنحن مدعوون للبحث عن القرينة لقيمتها الوثائقية بالدرجة الأولى ، ذلك ان الترادي او الانحطاط ، قد يحمل في جوهره فاصلة موضوعية ، تتيح توضيح جانب من ظاهرة الفن التشكيلي في كتلته العامة .

هذا البحث عن الفاصلة الموضوعية، وعن وضوح الظاهرة الفنية ، هما المبرر لمثل هذه العودة التاريخية ،التي أردت تجاوزها بالبحث في الكيفية مباشرة ، الا أنني كنت مسوقاً إليها ، بحكم قصور الدراسات التاريخية السابقة عن التقاط النواحي الايجابية فيه، مما أوصلها الى نتائج بعيدة عن الحقيقة .

وبهذه العودة .. تحققت نتيجة هامة ،

---

(١) يرى الدكتور عفيف بهنسي أن أصولها تمتد الى الفن البيزنطي نفسه ص ١٢ ــ لمحة تاريخية عن الفن التشكيلي الحديث في سورية .

فقد وضعنا أيدينا على حلقة كاملة من حلقات الفن التشكيلي السوري ، ضيعتها المناهج المعتمدة والمفاهيم والقناعات المسبقة ، دون أن تستجلي مافيها من معان ودلالات، تكشف عن كيفية تكون الفن التشكيلي المعاصر في سورية ، ولذا .. فنحن مدعوون الى وضعها ضمن اطاره ، بماسوقنا إلى رؤية هذا الفن، وفق منظور جديد .

* * *

— ماهو هذا المنظور الجديد ؟!

— الاستعراض السابق ، يقودنا لرؤية كتلة الفن التشكيلي المعاصر في سورية ، من نقطة ، أبعد مدى من « توفيق طارق » جوابا على التساؤل « متى » ، كما يقودنا لرؤية هذا الفن من زاوية احتكاك المجتمع العربي ، بالمجتمع الأوروبي ، جوابا على التساؤل « كيف » .

فاذا كان الأمر كذلك ، فاننا مدفوعون - أكيداً - لعدم أخذ هذا الاحتكاك بجملته كما وصل الينا اليوم ، وانما لدراسته وفق تطور عملياته تاريخياً ، ذلك انه لم يتم دفعة واحدة - ولم ينحصر بكيفية وحيدة - بل كان يتطور ويتنوع وفقاً لعملية أساسية هي : عملية تعرّف متبادلة بين مجتمعين بينهما مسافة تاريخية . تقدر بمرحلة كاملة (١)

ذلك ان المجتمع العربي ، حين دخل في هذا الاحتكاك ، كان يغط في شبكة العلاقات القبلية والاقطاعية ، بينما كان الغرب قد أنهى مرحلة البورجوازية ، لينتقل منها الى مرحلته الاستعمارية ، وعبر هذا الشرط ، تمت عملية التعارف ، ومازالت تجري، بكل مايحمله هذا التفاوت التاريخي من تفاوت في البنى الذهنية والثقافية . ومايترتب على التفاوت الأخير ، من انعدام الشفافية بين المجتمعين .

إن هذا الواقع ، هو الذي يعيدنا الى الفن الايقوني المتجدد في القرنين الماضيين ، ذلك ان الاحتكاك ، كان يتم على مستوى ديني بحت (٢) ، بين الارساليات التبشيرية الكاثوليكية ، والمشيخية من جهة أولى (٣) وبين المسيحيين والمسلمين العرب من جهة ثانية ، مما استدعى ، بحكم سبق العلاقة مع المسيحيين وإمكانية الحوار ، أن يعمد هؤلاء المؤمنون مع كنائسهم، الى تجديد المظاهر الفنية،

(١) ص ٨٤ - الايديولوجية العربية المعاصرة - وص ٣٨ - حول مشكلات الثورة والثقافة ، الدكتور طيب تيزيني .

(٢) ص ٤٥ - ٤٧ - الايديولوجية العربية المعاصرة .

(٣) ص ١١٥ - دراسات في المسرح والسينما عند العرب - يعقوب لنداو - ترجمة أحمد المغازي .

التي كانت تعكس واقعاً سياسياً وعقائدياً . تجلى في المسألة الشرقية أولاً . وفي الاصلاحات العثمانية ثانياً (١) .

في هذه اللحظة من الحوار . كان من المتوقع اختلاف ردود فعل المسيحيين عنها لدى المسلمين ، تجاه الغرب ، فقد بدا هذا الغرب في ارسالياته أولا . وفي غزواته ثانيا وكأنه الغرب المسيحي القادم الى الشرق المسلم .

هذا التصور كان يحكم عملية التعرف في المرحلة الأولى ، ذلك أن العرب المسيحيين والمسلمين ، لم يروا الاختلاف الواقع فعلا - بين الجيوش العسكرية الغازية ، وبين الارساليات الدينية . وقد كان كل منها يمثل مرحلة تاريخية من تطور الغرب .

وبمثل هذا الالتباس ، كان من المتوقع أن يتم تجديد الايقونة ، وفق تقاليد التصوير الغربية ، ذلك أن هذه الأيقونة الرسمية كانت تمثل طموح المواطنين المسيحيين للانفصال عن الدولة العثمانية ، كما كان احياء فن الخط العربي ، يمثل ازدواجية ارتباط المسلمين قومياً ودينياً . فالخط لاشك وأنه فن تعهده العثمانيون المسلمون بالرعاية ، واستحدثوا فيه اشكالاً جديدة (٢) الا ان هذا الخط كان - بداءة - فن العرب القومي . الذي ستتطلب الحاجة الاجتماعية ازدهاره . كما تطلبت ازدهاء اللغة العربية . التي كانت « التركية » قد سيطرت عليها وحبستها في الكتاتيب ، ولدى علماء اللغة والدين (٣) .

بعد هذه المرحلة من الحوار على المستوى الديني . تطور الحوار . وعلى نفس المستوى حين دخله عنصر جديد هو الاحساس القومي الذي تأرث ، بعد دخول ابراهيم باشا الى بلاد الشام .

وهنا نلتقي ثالثة ، بالفن الايقوني ، الا أنه أصبح فناً شعبياً ، تمثله مدرسة «القدس» ونعمة ناصر الحمصي ، وبطرس عجيمي . وبعض الرسامين المجهولين (٤) .

فقد تميزت هذه الايقونة بحريتها الكبيرة ، بعد أن تخلصت من كل الصرامة البيزنطية . كما تخلصت من عقائديتها ، فكانت شخصية جديدة ضمت بيزنطيا والغرب الى فولكلورها (٥) بأسلوب عفوي من حيث الاصول ، وفروسي من حيث الموضوع ، وواقعي من حيث الرؤيا وقد حدث هذا أكيداً ، كنتيجة

(١) الخط الشريف الجلهاني عام ١٨٣٩ والخط الهمايوني عام ١٨٥٦ .
(٢) ص ١٩٠ - فنون وصناعات دمشقية - منير كيالي .
(٣) ص ٨ - ١٣ - اتجاهات النقد الحديث في سورية - د. جميل صليبا .
(٤) ص ٦٦ - سيلفيا عجميان ، مدخل الى دراسة الايقونات .
(٥) ص ٦٧ - سيلفيا عجميان - مدخل الى دراسة الايقونات .

من نتائج تعميق « التعريب » (١) في الكنيسة . حيث حلت العربية محل السريانية في الصلاة . وفي الطقس والأدب الدينيين .

لقد تميز هذا الفن الملكي الشعبي . عن الفن الملكي الرسمي . بكونه اصبح مادياً في تعبيريته (٢) كما اصبح عفوياً (٣) وشعبياً « رسم الشعب . من قبل فنانين هم جزء من الشعب . فظهر الشعب برؤياه وتطلعاته وعاداته وشعره وروحه المرحة » (٤) .

كما اختلف هذا الفن عن الفن الرسمي . بكونه لم يعد يستخدم الورقة الذهبية ولا النقوش الدقيقة . ولامبادىء الفن الاسلامي (٥) بل يعتمد زخارف الخشبيات السورية اضافة الى رسم الازهار والاوراق كحواف على هوامش الايقونات . أما الالوان فلم تعد ترتبط بحقيقة الاشكال المرسومة، بل صارت تبحث عن موازيات ذاتية (٦) .

ان هذه الايقونة . لاتمثل الضمير الوطني المسيحي فقط ، بل . . انها التعبير عن التحولات التي شهدها المجتمع العربي في تلك الفترة من الزمن ، حيث كانت فكرة القومية قد نفذت إليه ، بحكم التماس المتطور مع الثقافة الاوروبية ، مادفع « كانديا » للقول: « هذه الايقونات تعبر عن تحسس ضميري وعن تعطش الى الاثبات الايجابي . بأسلوب شخصي ، وعن استعادة شخصية ضائعة (٧) يضاف الى هذا أن الايقونة أضحت تمثل مطلباً اجتماعياً في ذلك العصر ، بالنسبة للتجار البورجوازيين ، الذين أضحوا منذ أكثر من قرن من الزمان ، أقوى من كبار ملاكي الاراضي (٨) . فهذه الفئة أرادت أن تعضد الكنيسة بالبناء والتزيين ، كما أرادت ان تتمتع بالفنون ، وان تتهادى نتاجها بفضل الرخاء المادي (٩) .

في منتصف القرن التاسع عشر اذن . نستطيع التسجيل بأن الايقونة ، خرجت من الكنيسة — كما خرج الخط العربي من دواوين الولاة ، وفي الحالتين — كانا يخرجان من الحياة الرسمية « سواء كانت

(١) تم التعريب بعد عام ١٧٢٤ ، حين انحد قسم من المسيحيين الملكيين بروما .
(٢) ص ٢٣ — اندره غرابار — ايقونات الملكيين .
(٣) ص ٤١ — ٤٢ فيرجيل كانديا — رسالة الايقونة .
(٤) ص ٦٦ سيلفيا عجميان — مدخل الى دراسة الايقونات .
(٥) ص ٤٦ سيلفيا عجميان مدخل الى دراسة الايقونات .
(٦) ص ٦٧ سيلفيا عجميان — مدخل الى دراسة الايقونات .
(٧) ص ٤١ — ٤٢ فيرجيل كانديا — رسالة الايقونة .
(٨) و (٩) ص ٤٠ — فيرجيل كانديا — رسالة الايقونة

دينية أو ادارية » ليدخلا في الحياة العامة ، فقد تحولا عن مهمتها ، واكتسبا وظيفة جديدة وهي التزيين .

إن هذا التحول الوظيفي ، نقطة هامة ، وعقدية في تطور الفن التشكيلي ، ذلك لاننا سنراه بعد ذلك وقد دخل الحياة المدنية ، ليطرأ التحليل على عناصره ، ولتتراكب هذه العناصر مجدداً ، باتجاهات أخرى ، هي الصورة الشخصية باتجاه اللوحة (البورتريه) والمنظر الجداري باتجاه لوحة المنظر الطبيعي . والطبيعة الصامتة (١). ولا شك أن هذا التحول الوظيفي ، إن كان قد اتخذ شكل الحرفة (٢)، لسد مقتضيات براعم الحياة البورجوازية ، الا أنه كان يتزامن مع بعث أشكال التعبير الادبي ، وتحديث محتواها، حيث تحول الشعر الغنائي الى نشيد وطني ، والمقامة الى انتقاد اجتماعي هجائي . والنبذة الاخبارية أو التاريخية الى برهنة سياسية (٣) ، كما كان ينتظر أيضاً الفتوى الدينية (٤) ، كي تتم الدعوة الحقيقية للفنان كي يتحمل مهمته في الحياة الجديدة .

وقد أتى هذا الفنان أتى « توفيق طارق » الذي اهتم بالموضوعات القومية ، وبأمجاد العرب ، وهذا ما يجعل منه لحظة عقدية في تاريخ الفن التشكيلي في سوريا، ذلك انه يغلق منذ الآن الباب على مرحلة الفن الماضية ، ليخط مرحلة جديدة ، يمضي على اثره فيها الفنان عبد الوهاب « أبو السعود ١٨٩٧ - ١٩٥١ » و « سعيد تحسين ١٩٠٤ » وهما يرسمان بطريقة واقعية ، تهتم بالتفاصيل الدقيقة والموضوعات القومية والشعبية ، كما يعطيان أشخاصهما مسحات مثالية .

ان ما يميز هؤلاء الفنانين الثلاثة هو اختيارهم للموضوعات ، ذلك أن أسلوبهم الفني - غير واضح - بل إنه ليتأرجح بين المتابعة التسجيلية حيناً والعفوية حيناً آخر ، وبين التصور المثالي حيناً ثالثاً . في حين انهم في كل الأحوال ، لم يعوا مسألة المس والتكوين ، مما يجعل تأطيرهم ضمن المدارس الأوروبية ، أمراً فيه قدر كبير من التجوز ، ومما يدفع لرد « الكلاسيكية أو الواقعية » عنهم كاطار لانتاجهم ، ذلك

(١) ص ٢ - لمحة تاريخية عن الفن التشكيلي الحديث في سورية - د . عفيف بهنسي .

(٢) ص ١٢٢ و ١٢٣ - رواد الحركة التشكيلية في سورية - طارق الشريف - المعرفة العدد ١٠٣ عام ١٩٧٠ .

(٣) ص ٢٤٩ الايديولوجية العربية المعاصرة .

(٤) طلع بها في مصر الشيخ محمد عبده ، مفتي الديار المصرية ، بعد زيارته الى صقلية عام ١٩٨٤ ، ونشرها في مجلة المنار - راجع ص ٢١ - تصوير وتجميل الكتب الدينية في الاسلام - محمد عبد الجواد الاصمعي .

أن هذه الواقعية الكلاسيكية – قديمة أو محدثة – أضيق من أن تستوعبهم ، لأنهم لا يتقيدون بقواعدها وأصولها . وخاصة من ناحية الألوان ، والذي لاشك فيه ، هو انهم قد تأثروا بهذا الفن إلا أن ارتباطهم بالمرحلة الماضية في القرن التاسع عشر وشروطه وتقنياته، أكبر من ارتباطهم بالفن الأوروبي.

ولكننا إذا تابعنا موضوعاتهم « معركة حطين – فتح بيت المقدس – قصر الحمراء – الروح والجسد – أو أبو العلاء المعري – الحكواتي »أمكننا أن نري لدى هؤلاء الفنانين نزوعاً رومانسياً يستوعبهم ويستوعب آخرين معهم. والواقع : ان هذه الرومانسية المقترحة ، ليست اكثر من رومانسية أدبية أو فكرية ، قد تتضمن شيئاً من الرومانسية الأسلوبية .

إن تحسس « توفيق طارق » بموضوع مثل « حريق صيدا » (الاحاسيس العنيفة) واستعادته لمفخرة العرب والمسلمين بمعركة حطين « العودة للماضي » ، وتطلعه إلى مجلس المأمون المعتزلي « العقل » ، واهتمامه بالزخارف العربية على الجدران « الإحياء » ورسم الصخور في لوحة معركة حطين بروح المدرسة المغولية الاسلامية « الخيال » وانحرافه في أخريات أيامه لتذوق الفن الانطباعي (التحرر) (١) . كل هذا يجعل منه فناناً رومانسياً .

ومثل هذا الأمر ، سنجده عند تابعيه ، عبر الاهتمام التسجيلي عند عبد الوهاب أبو السعود بعمارة « قصر الحمراء » وزخارفه وتقديره الجهد الإحيائي . لكل من القاشاني والزخارف العربية فاطمية وعباسية (٢) . ورسمه لسوق عكاظ الأدبي ، وتذكره لعبور طارق بن زياد المضيق الى الاندلس ، وعدم تحرجه من استعمال الألوان المشعة ، وتطلعه الى الموضوع النبيل ، قومياً كان أو شعبياً ، وثورته على رسامي الطبيعة الصامتة ، وفكرته المثالية عن الفن (٣) ، ومحاولته تسجيل مظاهر الحياة الشعبية قبل اندثارها .

أما الفنان « سعيد تحسين » فلم يختلف عن الآخرين باهتماماته ، حيث كانت قومية ووطنية وشعبية، لم يتقيد بالأصول الاكاديمية ، بل كان أسلوبه عفوياً مبسطاً ، حتى لقد قيل عنه بأنه من البرامة التي أعلنها روسو في أسلوبه (٤) ، والواقع أن لوحاته تسجل

---

(١) ص ١٣ الفنون التشكيلية بالاقليم السوري ١٩٠٠ – ١٩٦٠ . د . عفيف بهنسي.

(٢) ص ٣٧ حياة الفنان عبد الوهاب أبو السعود . عادل أبو شنب .

(٣) رواد الحركة التشكيلية – العدد ١٠٣ – المعرفة . طارق الشريف .

(٤) ص ١٧ – لمحة تاريخية عن الفن التشكيلي الحديث في سورية – د . عفيف بهنسي .

اختلافاً في بعضها عن بعضها الآخر . ففي لوحة « موقعة حطين » المطفأة الالوان ، الكثيرة التفاصيل حمل الشخصيات مسحة مثالية . في حين أن لوحته « مضافة » تتسم بلمسات عفوية ، تجعلها قريبة من الفن الحديث بينما تتجلى في لوحته « أبوالعلاء المعري » ، روح خيالية ، ذات ارتباط كبير بالأدب ، حتى أننا لنتحسس فيها روحاً سيريالياً أيضاً.

ان اعتبار هؤلاء الفنانين من الرومانسيين مبرر بالنسبة الى المرحلة السابقة عليهم ، ذلك أنهم يتجاوزون الشعور الديني الى الشعور القومي ، ثم يتحررون من التقاليد التصويرية للمرحلة الماضية ، ليختطوا لأنفسهم طريقاً جديداً ، في آونة كان الانفصال عن كل ماهو تقليدي ، والأخذ مما هو أوروبي ، مأثرة تميز بها جيل التحرر الليبرالي .

هـذه المرحلة التي نصطلح عليها بـ «الرومانسية» ستزداد وضوحاً ، اذا أدخلنا ضمن اطارها فنانين ، كان لهما اثر كبير على الفنانين من بعدهما ؛ وهما الفنان « ميشيل كرشه — ١٩٠٠ » و «محمود جلال — ١٩١١ ».

ولقد يبدو أن بين هذين الفنانين تناقضاً كبيراً ؛ فالأول — كما يقولون — انطباعي بمعنى من المعاني ، والثاني — كما يقولون أيضاً — « تأنقي »«١» ؛ أو « كلاسيكي محدث »«٢» ؛ لكننا نستطيع حل هذا التناقض وتفسيره باعادتهما الى اطار «الرومانسية» المقترح ، والذي يوازي مرحلة ليبرالية ، صعدت فيها البرجوازية الوطنية في سورية .

ولعل هـذه الرومانسية ستبدو اكثر وضوحاً ، اذا قرناها بما طرأ على الحيـاة السياسية والفكرية والادبية في القطر آنئذ«٣». ففي سنة ١٩٢٠ ، تم دخول الجيوش الفرنسية الى سورية ، وفي سنة ١٩٢١ ، تأسست بدمشق « الرابطة الأدبية » ، التي كانت تضم بعض الأدباء المجددين كـ « خليل مردم » و « شفيق جبري » و « احمد شاكر الكرمي » وغيرهم ، أصدروا مجلة تعنى بنشر آثار السلف ، وتعاني نقل الآداب الأعجمية بخطى

(١) ص ١٧ — لمحة عن الفن التشكيلي — عفيف بهنسي .

(٢) ص ١٢٩ — رواد الحركة التشكيلية — طارق الشريف — مجلة المعرفة العدد /١٠٣/

(٣) إن أي دراسة تحدد نفسها باطار اقليمي ، تبدو قاصرة عن تقديم التفسير الصحيح وسيكون هذا واضحاً ، اذا عرفنا دور فكر « الكواكبي » في مصر ، ودور حركة التجديد لدى المازني والعقاد في سورية ، كما وضح هذا بعدم امكانية الفصل بين سورية ولبنان حين الحديث عن الفن الايقوني .

واسعة (١) ، وكان ذلك في ذات العام الذي صدر فيه كتاب « الديوان » لعباس محمود العقاد ، وابراهيم المازني .

وهنا لابد ،وأن نجد، أن التجديدالشعري الذي طرأ في سنوات الانتداب على الشعر العربي ، حيث أضيف الشعر الغنائي ، الى الشعر الوطني ، الذي ظهر قبل ذلك (٢) ، يتناظر أيضاً مع ظهور الفنان « ميشيل كرشه » الذي تفوق في عام ١٩٢٦ بلوحته « كآبة » على الفنان « توفيق طارق »(٣)، كما يعطي الصراع بين «عبدالوهاب أبو السعود» وبين « ميشيل كرشه » معناه الحقيقي(٤)

ان هذا الصراع هو الذي استدعى ظهور الفنان «محمود جلال» بعد عودته من ايطاليا عام ١٩٣٩ ، ليعيد تنظيم اللوحة ، معتمداً أسس الكلاسيكية المحدثة بالذات ، متجاوزاً التزيينين اللوحة كما ظهرت عند «أبي السعود» بتفاصيلها الدقيقة التي تعرف ، دون أن ترى حسب قوانين الرؤية ، واللوحة التي تفتت المساحات اللونية، وتغلف أشكالها باهتزازات الضوء مثلما يفعل « ميشيل كرشه » .

وعبر هذا ، يمكن أن نستشف أن مادار في مجال الانطباعية ، من النتاج الفني ، انما كان يناظر الغنائية في الشعر ، كما كان يناظر نزوع المجددين لهدم الأسلوب والموضوع التقليديين، وهو أخيراً تحقيق للذاتية، ضمن اطار الرومانسية ، التي لاتضيق بمظاهر الفردية ، وحيواتها الداخلية .

لكن التأثر بالانطباعية ، وكونها نزعة تحليلية ، أكثر منها تركيبية، ليست كل شيء ذلك أن الفنان « ميشيل كرشه » باتجاهه الى المنظر الطبيعي ، انما كان يضع أيضاً نقيض اللوحة الشخصية (البورتريه) بل وكان يستجيب لمطالب التزيين ، وهو حاجة اجتماعية في هذه المرحلة ، لكنه قبل كل ذلك كان يحقق ذلك الحنين الى الطبيعة لدى الرومانسيين .

وهنا يمكننا أن نرى بحق الوجه الثاني ، الذي قام به « محمود جلال » ، ذلك أنه يمثل ماتتضمنه مطالب التجديد لدى المتحررين ، من تنظيم وانضباط (النزوع نحو العقلنة) على مستوى التكوين واللون والموضوع ، كما يمثل اطار ما أسميناه بـ « الرومانسية » تمثيلاً صادقاً ، وبهذا التراوح فان « جلال » يشكل فاصلة عقدية ، في تاريخ الفن التشكيلي المعاصر ، ذلك أنه أوصل رومانسية الرواد

---

(١) ص ١٦ ـ اتجاهات النقد الحديث في سورية ـ الدكتور جميل صليبا .
(٢) ص ١٥ ـ المصدر السابق « « « « «
(٣) رواد الحركة التشكيلية ـ طارق الشريف ـ مجلة المعرفة العدد ١٠٣
(٤) هامش ص ٥٥ ـ حياة الفنان عبد الوهاب ابو السعود ـ عادل ابو شنب .

الى أقصى حدودها ، وخطا خطوات في التهيئة لفن واقعي .

وفي الحقيقة، فان مايسمى بواقعية جلال تلتقي مع مايسمى بانطباعية « كرشة » في ابتعاد كليهما عن الواقع الحقيقي ، فاذا كان الأول يستخلص عناصر الواقع ، ليؤطرها ضمن عالم « مثالي » فان الثاني يجردها الى ألوانها ، كي تصبح « قصيدة غنائية »،وهذا مايجعلهما رومانسيين، وما يجعل من تجربتيهما الفنيتين ، عنصرين يشكلان اتجاهاً واسعاً يتموس بين الانطباعية والواقعية ، ويستمر بشكله الواسع حتى الستينات ، من هذا القرن ممثلاً (١) بالفنان «ناظم جعفري - ١٩١٨» الذي انطلق من الواقع فعلاً ، لكنه .. لم يستطع أن يتخلى عن تقديم رؤياه الفنية لهذا الواقع ، محاولاً تحقيق التوازن ، بين الذاتي والموضوعي ، الا أن هذا التحقيق كان لصالح مباديء الانطباعية، على خلاف ماحققه التوازن لدى «محمود جلال» الذي كان نتاجه لحساب الواقعية ، يفسر ذلك اهتمام « جلال» بالرسم في تعبيره عن الفكرة ، واعتباره التلوين تأكيداً له، ومانحاً لجمال سطحي(٢)

عند هذه النقطة اذن ، نلتقط عنصراً جديداً ، بدأه «كرشه» ، ونظمه «الجعفري» وفجر طاقاته « نصير شورى - ١٩٢٠»، وهذا العنصر ، ليس الا « التلوين » في اللوحة أي الاهتمام بلمس السطح اللوني ، والاهتمام ببنية النسيج اللوني ، اللذين كانا هما المعبر ، لنقل ذاتية الفنان، وأحاسيسه تجاه الموضوعي. ممثلاً بالواقع . انساناً وطبيعة وأشكالاً مادية.

اذا اعتبرنا هذا العنصر الجديد في الحركة التشكيلية المعاصرة في سورية ، وقصوره عن أن يملأ مايسمى بالمدرسة الانطباعية الأوروبية بأبسط مبادئها - على الرغم من أنه معطى من معطياتها- تأكد لنا التحويل الجذري ، الذي أنجزه « الجعفري » لصالح تطوير الحركة التشكيلية ، كما أمكننا أن نصنف الفنانين تمسكاً بهذا العنصر ،أوانحرافاً عنه ،حيث سنجد لدينا أخيراً ، أن التمييز لن يكون بين «انطباعيين »و بين«واقعيين» وانما بين « الموضوعيين » وبين « الذاتيين» وبتعبير أكثر دقة بين « الرسامين » ، وبين « الملونين » حيث سيتمثل الاتجاه الأولي بأمثال الفنانين : رشاد قصيباتي ١٩١١ - وخالد معاذ ١٩٠٨- وجاك وردة١٩١٣، كما يتمثل الاتجاه الثاني بأمثال الفنانين : عبد القادر النائب ١٩٢٨ - وزهير صبان

(١) منذ الآن لن نذكر الفنانين الا على سبيل المثال لا الحصر ، وسنحاول - لأسباب منهجية - أن نأخذ الممثل الاول لما نتحدث عنه .

(٢) ص ١٢٦ - رواد الحركة التشكيلية - طارق الشريف .

١٩١٣ (١) – وفتحي محمد ١٩١٧ – ١٩٥٨.

ومن الجدير أن نشير، الى أن النحت حتى الآن كان ضئيلاً، ولم يكن قد ظهر في الاربعينيات، الا الفنان «فتحي محمد» التي تميزت أعماله في هذه الفترة وما قبلها بمحاولة صنع المثيل (٢) دون اكتشاف لطبيعة النحت وموادّه. فقد كان في هذه الأعمال تابعاً لاهتمامات التصوير ومشاكله لدى الرواد. وهي التي تخطاها خلال دراسته الأكاديمية، بينما ظلت عالقة بالكثير ممن مارسوا النحت في الخمسينيات (٣) كجاك وردة. ومحمود جلال.

لكن.. من المؤكد. أن الفن التشكيلي بعد الاستقلال. كان سيارس حرية أكثر، أي ستتجاوز هذه «الرومانسية» المنسوبة لمرحلة «ليبرالية» نتيجة للصراع في داخلها فقد انتهت سنوات الانتداب، وبدأت البعثات التي أوفدت للدراسة في بلاد مختلفة (ايطاليا فرنسا – القاهرة) تعود للوطن حاملة ريح المدارس الحديثة (٤) فكانت الهزة الاساسية في هذه المرة للشكل، بعد أن سبقه «التلوين» بتلقي هذه الهزة.

وهكذا ظهرت الداخلية النفسية، عند «روبير ملكي ١٩٢٣» و«عدنان ميسر»، كما ظهرت محاولات التبسيط والتجريد عند الفنان «ادهم اسماعيل ١٩٢٣–١٩٦٣» والفنان «نعيم اسماعيل ١٩٣٠» ومحاولات التعبيرية عند «فاتح المدرس ١٩٢٢» و «محمود حماد ١٩٢٣» والهندسية عند «ممدوح قشلان ١٩٢٩» و «صلاح الناشف ١٩١٤».

ان هذا التنوع في الاتجاهات الحديثة، وصراعها مع الأجيال السابقة عليها، في معارض الخمسينات بين عامي ١٩٥٠–١٩٥٩ كان محكوماً بالامكانات والآفاق، التي تفتحت أمام الحركة الفنية محلياً. ذلك انها وان كانت تمثل محاولات «التحديث» وفقاً للاتجاهات الاوروبية كشرط من شروط المرحلة الليبرالية للبرجوازية الوطنية، الا أنها كانت تعكس

(١) ربما سيكون لهذا التوزيع معناه الواضح، اذا اخذنا بالاعتبار كون الفنان «زهير الصبان» تتلمذ على يد «توفيق طارق» وكون «قصيباتي» تتلمذ على يد «ميشيل كرشه» حيث يتبين لنا أن التطور كان رد فعل، يعكس الحاجة لاكتساب خبرات ناقصة أبعد عن أن تكون تجارب بحث تشكيلي.

(٢) ص ٣٧ حياة الفنان فتحي محمد – الدكتور سلمان قطاية.

(٣) ص ٢١ عبد العزيز علون – كراس صحراء النحت الواسعة.

(٤) ص ٤ – عشرون فناناً من سورية – طارق الشريف.

مصادر الثقافات الوافدة ، وبدء الصراع بين الفئات الوطنية ، وكان هذا ضرورياً جداً ، لتفتح حركة فنية محلية نامية .

العودة الى الداخل لالتقاط خيالاته الشكلية (الذاتية) ، ورؤية العالم وفق أشكال هندسية (التنظيم) ، وتجريد الاشكال وتركيبها بعد التحليل (المنهجية) وشحن الاشكال الموضوعية بطاقات ذاتية (الثقة بالنفس) كل هذه تمثل الملامح الليبرالية الجديدة ، التي راهن الجميع على بنائها ، انما كل واحد منها على انفراد ، وعبر رؤيا تشكيلية ناجزة في العالم الاوروبي ، ولذا .. لن نستغرب أبداً طابع « التمور »(١) فيما بينها ، ذلك أن التمور في الانجازات الشكلية ، كان يتناظر مع « الاصلاحية » في المنهج السياسي ، ومع « الانتقائية » في التكوين الفكري ، وذلك يعود الى شروط حـالات التبنين الاجتماعي الذي كان المجتمع العربي في سورية قد عاناها ويعانيها .

في الستينيات ، يقوى الاتجاه المجدد ، بعد أن تعمقت تجارب المجددين ، وبعد أن ساندة في نشاطه مجيء دفعـات جديدة من الفنانين الدارسين في اوروبا ، فتبدى هـذا التجديد واضحاً ومحصوراً في الاتجاهات التالية : التعبيرية ، والتجريدية ، والتسجيلية(٢) .

في الثلث الأول من الستينيات ، كانت التعبيرية كما عنـد الفنان « لؤي كيـالي » و « فاتح المدرس » و « اليـاس زيات » و « سعيد مخلوف » تشغل حيزاً كبيراً من النشاط الفني ، وكان محكوماً عليها أن تظل قاصرة ، وربمـا كانت مسافة لتبلد ، بكل اتجاهاتها الاجتماعية والوثنية والحضارية ، ولولا أن « التجريدية » بدأت تتصاعد في الثلث الثاني ، حاملة معها نصير شورى ومحمود حماد وغياث الأخرس والياس زيات وسعيد مخلوف ومحمود دعـدوش ونشأت الزعبي وآخرون ، وكانت تجريدية هؤلاء الفنانين خطوة هامة في تاريخ الفن التشكيلي المعاصر ، ذلك أنها طرحت موضوع « التكوين » كمسألة فنية ، وهو طرح يوازي الدعوة للتنظيم العقلاني في التكوين الليبرالي ، كما يناظر الدعوة التقنية(٣) وفق علاقات جـديدة مجردة ، أقرب الى ان تكون رياضية ، سواء من حيث الألوان أو الاشكال .

(١) ص ٦٠ الايديولوجية العربية المعاصرة .

(٢) و(٣) « حزيران وتطور فنوننـا التشكيلية - برهان كركوتلي - صحيفة البعث - العدد ١٧٢٢ - ٦ تشرين ثاني ١٩٦٨ .

(٣) « حزيران وتطور فنوننا التشكيلية - برهان كركوتلي صحيفة البعث العـدد « ١٧٢٣ » ٧ تشرين ثاني ١٩٦٨ .

في مقابل هذه التجريدية ، وكقطب ثان، ظهرت « التسجيلية » حاملة ارثها الواقعي، ورؤياها العادية،وصيغها الأدبية، ومباشريتها الاعلانية ، واتخذت هذه المقابلة صيغة « الالتزام واللاالتزام » ، ووصلت هذهالمقابلة أو المواجهة الى ذروة الصراع ، حين طغى التجريد فيمعرض خريف ١٩٦٦ ، ثمانحسر ليطغى الاتجاه التسجيلي — الاعلاني في العام التالي ، مداهما « التعبيرية » بانفعاليته وردود فعله الهيجانية «١» .

ومنذ ذلك الحين بدأت بعض التجارب التعبيرية «الحضارية والاجتماعية» تطغو على سطح الحركة الفنية ، لتظهر جلية وبحجم كبير في معرض العشرة ، الذي أقيم في عام ١٩٧٠ ، واشترك فيه الفنانون : خزيمة علواني ، نعيم اسماعيل — اليـاس زيات — نشأت الزعبي — غسان السباعي — نذير نبعة— أحمد دراقالسباعي — غياثأخرس— عبد القادر ارناؤوط .

إن اولى انجازات هذه التعبيرية ، أنها حققت ثورة « التعبير » اعتماداً على الخبرات التجريدية المكتسبة من المحاولات التجريدية التي مارستها في الثلث الثاني من الستينيات، واعتماداً علىاغتنائها بأساليب تعبيريةمتعددة كالتحليلية عند « نذير نبعة » والتركيبية لدى « غسان السباعي » و « أسعد عرابي » والدرامية عند « خزيمة علواني » ورسوم الأطفاللدى«احمد دراق السباعي»والزخرفية عند «نعيم اسماعيل» والملحمية عند « الياس زيات » ، وهذا لم يكن غريباً ، أن تحملمع «التجريدية»لطليعيتها لواء مجابهة الفولكلورية السياحية والتسجيلية الاعلانية(٢) .

ولعل أهم ما يلفت الانتباه في هذه « التعبيرية » أنها تضم مجموعة كبيرة من الفنانين ـ خارج جماعة العشرة ـ وغالبيتهم من الفنانين الشباب ، أو من خريجي كلية الفنون الجميلة بدمشق .

* * *

بعد هذا الاستعراض التحليلي لمجمل الحركة الفنية ، هل تتمكن من استشفاف قانونية تطورها ؟..

أظن الأمر اصبح متاحاً. ذاك أن المنظور السابق ، يدفعنا لتملك الوعي بثلاث مراحل أساسية واسعة :

١ — مرحلة بعث الفن الديني . حيث نرى الفن الايقوني الملكي، بحلقتيه المتتابعتين الرسمية ثم الشعبية ، بدءاً من مطلع القرن

---

(١) نفس المرجع السابق .

(٢) صحيفة المحرر اللبنانية ـ العدد ١٩١٢ ـ ٤ كانون اول العدد ١٩٧٢ ـ حديث مع الناقد عبد العزيز علون . وفلسطين الثورة ـ العدد ٣٣ ـ تاريخ ١٤ شباط ١٩٧٣ ـ حديث مع الفنان خزيمة علواني .

الثامن عشر ، كما نرى فن الخط العربي بدءاً من منتصف القرن التاسع عشر ، كما نلحظ الفاصلة العقدية لهذه المرحلة وذلك في مطلع القرن العشرين متمثلة بالفنان «توفيق طارق».

٧ ــ مرحلة الفن الرومانسي ، تبدأ بالفنان « توفيق طارق » أيضاً ، لتضم في جوانبها ، نهضة « المحاكاة » عند الرواد . وثورة « التلوين » عند « كرشة » في العشرينيات ، وتملك الرسم وتأصيله عند « جلال » في الاربعينيات ، وثورة «الشكل» في الخمسينيات .

٣ ــ مرحلة الفن التعبيري . بدءاً من اوائل الستينيات ، منجزة ثورة «التكوين» مع « التجريدية » ، ومبشرة بثورة «التعبير» عند « جماعة العشرة » . ومجموعة أخرى من الفنانين .

فاذا تقصينا الآن طبيعة هذه المراحل وعناصرها الاساسية ، وجدناها تتوافق في ظهورها مع اشكال اجتماعية سائدة ، فالفن الديني ينبعث في مرحلة يسود فيه الفكر الاقطاعي ، والفن الرومانسي يتنامى في مرحلة تالية ، ساد فيها الفكر البرجوازي الليبرالي أما « التجريدية » و « التعبيرية » فتنبثقان في مرحلة التحويل الاشتراكي ، مع الفكر التقني والاجتماعي .

لكن الأمر ، ليس بمثل هذه البساطة الهندسية ، ذلك أن أشكال الوعي : الديني فالليبرالي ، فالتقنوي ، لم تكن معدومة في غير مراحلها المحددة ، بل انها لتتواجد في المرحلة الواحدة ، وكل مافي الأمر ان دورها ووظيفتها ودلالتها ، تكون مرتبطة بطبيعة العلاقات السيسيولوجية التي يسودها شكل من أشكال الوعي في مرحلته التاريخية(١) .

وعند هذا الحد ، لابد من التساؤل التالي :

لم اختط الوعي الفني في سورية هذه المسيرة المتتابعة المراحل «الدينية فالرومانسية فالتعبيرية » وهل كان شرطاً عليه أن يوازي التطور الفني في الغرب ؟.

للاجابة على هذا التساؤل ، يجب أن نعود الى حقيقة أن هذا التطور بمجمله ، كان اجابة متتالية على السؤال « كيف نكتسب شكلاً فنياً يعبر عن مرحلتنا التاريخية محلياً ، وله قيمته الكلية ؟ »«٢» ، كما يجب أن نعود الى حقيقة أن عملية الاحتكاك بين المجتمع الاوروبي وبين المجتمع العربي ، تمت بين شرائح من المجتمعين ، وأن مضمون هذه

(١) راجع ص ٥٩ وما بعد ــ الايديولوجية العربية المعاصرة .

(٢) بشكل قريب من هذه الصيغة ، طرح « عبد الله العروي » هذا التساؤل ص ٢٨ ــ الايديولوجية العربية .

العملية بالذات تحدد عبر الشريحة التي كانت تمثل المجتمع الاوروبي ، والتي كانت في غالب الأحوال متخطاة من قبل هذا المجتمع«١».

كما يجب أن نأخذ بالاعتبار كون هذا الاحتكاك لم يحدث بكليته نتيجة وضع « سلمي » وانما تم في غالبيته في ظروف عدوانية من جهة، وتحسس قومي من جهة اخرى ، استنفرا المجتمع العربي في سورية للبحث عن ذاتـه وهويته وهو على أبواب الازمنة الحديثة .

من هنا نستطيع تلخيص عملية الاحتكاك بين المجتمعين بعملية تعارف تمت بين الذات العربية « الأنا » وبـين الغرب « الآخر » كما نستطيع القول بأن مسيرة هذه العملية — وبالتالي الوعي الفني — تحددت بتطور فكرة العرب عن الغرب، وأن مضمون هذه الذات العربية كان يستمد من الماضي المنتصر نسبة الى الحاضر المهزوم«٢» .

ومن هنا أيضاً، فقد كانت أولى نتائج عملية الاحتكاك بين المجتمعين ، قائمة في حدوث حالات من « التبنين الاجتماعي » في المجتمع العربي نتيجة نزوع هذا المجتمع ، الى تماثل تكوينه مع تكوين المجتمع الاوروبي في الحين الذي ، كانت فيه هذه الحالات معرضة دائماً لعدم الاكتمال والاجهـاض تجاه أية عمليـة اخرى«٣» لاحقة، وهذا ما نجده — فعلاً — في واقع الفن التشكيلي المعاصر في سورية الذي نشهد فيه ظاهرة « التمور » بين المذاهب والأساليب عند الفنان الواحد ، كما نشهد فيـه تعايش المذاهب الفنية كلها دفعـة واحدة ، مما يجعل كتلة هذا الفن بعيـدة، عن تمثيـل المجتمع العربي في سورية تمثيلاً حقيقياً ، فلا هي نتاج صميمي يدخل في تركيبه البنيوي، ولا هي نتاجاً مصطنعاً، لاصقاً به .

في هذه الهوة « البين — بـين » تكمن إشكالية الفن التشكيلي المعاصر في سورية ، كما تكمن كيفية التطور التي تحكمت بصيرورته عبر مراحله الثلاث ، ذلك أن الاجابـة عن كيفية اكتساب الشكل الفني المطابق للمرحلة ، لم تتحدد بالحاضر أو الواقع المعاش، بل تحددت بالارتباط بمحاولة التوفيق بين الماضي العربي، وبين الانجاز الأوربي ، المرة الأولى بين الكلاسيكية الشرقية «اسلامية ومسيحية» وبين الفن الايقوني الغربي، وفي المرة الثانية بين التراث الاسلامي وبـين الكلاسيكية المحدثة.

---

(١) ص ٦٤ وما بعدها — الايديولوجية العربية .
(٢) ص ٢٨ — الايديولوجية العربية .
(٣) ص ٣٤ — الايديولوجية العربية — عبد الله العروي، وص ٢٠ وص ٦ حول مشكلات الثورة والثقافة في العالم الثالث — الدكتور الطيب تيزيني .

والاتجاهات الحديثة ، ومرة ثالثة بين التراث العربي الكلاسيكي والشعبي وبين الفن العالمي « بما فيه الاشتراكي والمكسيكي » .

في المرحلة الأولى ، عرف الغرب كغرب مسيحي ، عن طريق الارساليات تارة، وعن طريق المستشرقين تارة أخرى ، مما حرك الوعي الديني للتجدد، ومما دفع الفن الايقوني وفن الخط للانبعاث .

الفن الاول عمد الى التماثل مع الفن الأوروبي من خلال الأخذ بالمنظور والرؤية الواقعية ، ومادية الأشكال والأشخاص، لكنه تصرف بالألوان وفق أسلوب زخرفي، مستفيداً من عناصر الخشبيات السورية ، مضفياً على أعماله ذلك الطابع الروائي الأدبي ، المعروف في الشرق الأدنى ، مجسداً الابطال الشعبيين في تاريخ العقيدة ،

أما الفن الثاني — فن الخط — فقد انبعث أيضاً ، لا .. ليحقق التماثل ، وانما ليحقق المضاهاة . وليرضي الشعور الديني الرافض لكل فن تمثيلي ، وهذا ماجعله يستقصي نماذج الكتابات القديمة ، ليقتدي بها في كتابة خطوط جديدة ،

في المرحلة الثانية ، تم الاحتكاك في المتاحف والاكاديميات الأوروبية بالذات . بين من توالدت لديهم بذور الشخصية البرجوازية ، وبين الفن المتحفي . وليد البرجوازية الأوروبية . وحتى ذلك التاريخ كانت « الانطباعية » و « السريالية » « و المستقبلية » و « الوحشية » وغيرها بعيدة عن المتاحف (١) لذا .. لن نستغرب أن تفرض العقلية المحافظة الأوروبية مفاهيمها على الرواد الاوائل ، وهم الذين يحملون عن الفن فكرة مثالية ، مفادها ان الفن جوهر خالد ، غير محدود بوسط اجتماعي أو بمرحلة تاريخية أو بمطالب وشروط واقعية ، فهو من الهام العبقريات الفردية ، التي يتنزل عليها الوحي الابداعي .

ولقد كان يتوقع من هؤلاء الرواد — لنزعتهم التحررية باتجاه الحضارة — ، أن يمضوا في تقليد الغرب ، بقصد التماثل معه ، الى مسافة ابعد مما وصلوا اليه، الا أن تكوينهم الاجتماعي كان يشدهم الى الوراء ، فأخذوا بالكلاسيكية المحدثة او بالرومانسية ، في الحين الذي اهتموا فيه بالعمارة العربية في الاندلس وبالزخرفة العربية على الجدران ، أو بالبيئة المحلية عبر ألوانها .

وهذا الاهتمام بالذات كان محدوداً بالاستشراق

(١) أدخلت الانطباعية الى اللوفر عام ١٩٣٧ « ص ١٧ — اتجاهات الفنون التشكيلية المعاصرة — عفيف بهنسي » .

الفني«١» الذي كان نتيجة قول البرجوازية بكونية العقل الانساني ، ونتيجة مباشرة للاستعمار الاوروبي ، الذي حمّل فنانيه الى العوالم الجديدة والغريبة ، وقد التبس على روادنا ، مافي هذا الاستشراق من نزعة « اثنوغرافية » فتلبسوها ايضاً في النظر الى شعبهم ، وما يحيط بهم من تراث وشعائر . كما تلبسها ـ فيما بعد ـ الاتجاه الفولكلوري والسياحي ، دون أن يرى مافي عناصر لوحاته من « تحجر » وموات ، ومافي التقاطها من انفصام عن الواقع الحي المعاش«٢» .

في المرحلة الثالثة تعدد الاحتكاك بالالتقاء بفن المعارض ، في الصالات ، وفي مراسم الفنانين ، أو عبر الكتب والمجلات المصورة ، وهذا ما جعل الاحتكاك أوسع من أن يكون أوربياً محضاً ، لكن الأهم من كل ذلك هو الانفتاح على تجربة أوروبا الشرقية ، وعلى فنون آسيا ، وهنا كانت عين فناننا هي التي تنظر ، الا أنها عين أوروبية .

فالفنان «الياس زيات» يعود الى الايقونة الشعبية في القرن التاسع عشر ، لكن بعد أن مر بـ«شاغال» ، ونعيم اسماعيل يبني لوحته التبسيطية من عناصر زخرفية ، إنما بعد أن مر بالوحشية و « ماتيس » ، «لؤي كيالي» يكتشف الفريسك البيزنطي ، انما عرفها عبر « موديلياني» أو «بيكاسو» ، « نذير نبعة » يضع يديه على التجليل الآشوري ، انما بعد مروره بالسريالية . و « خزيمة علواني » يستدرك تصوير مدرسة بغداد «الواسطي» انما عبر الحركية المستقبلية كما أدرك المرحوم « أدهم اسماعيل » عبرها خطه اللانهائي ، و « نشأت الزعبي » يتطلع الى الفن الياباني ، لكن مروراً بتجارب الانطباعيين .

وحتى أهم ميزة لـ « جماعة العشرة » التعبيرية ، وهي « اللوحة الجدارية»«٣» فانها لاترى الا عبر جداريات الثورة المكسيكية والبلدان الاشتراكية .

ان مطلب « المماثلة » كانت دائماً وراء كل نقلة من نقلات الفن التشكيلي المعاصر في سورية ، وهذا ما جعله يتطور وفق كيفية خاصة هي كيفية التسوية بين الفن الغربي وبين التراث القومي أي ان القانونية التي

(١) راجع أثر العرب في الفن الحديث ـ الدكتور عفيف بهنسي ـ .

(٢) راجع فصل « التعبير والفولكلور » ـ الايديولوجية العربية المعاصرة ـ عبد الله العروي .

(٣) فلسطين الثورة ـ العدد «٣٣»

تحكمت بالنشاط الفني خلال ما ينوف عن القرن والنصف تقريباً ، كانت قانونية الفعل « الفن الغربي » ورد الفعل « اضاءة التراث» والتركيب بينهما « الفن التشكيلي المعاصر في سورية » الذي هو ولهذه القانونية(١) المتحكمة فيه بمثابة غصن منطقي محلي من ثقافة مركزها في مكان آخر(٢) ، كما أن الفعل الخلاق مرتهن أيضاً في هذا المكان الآخر ، ما لم يضع – الفن في سورية – كل انجاز غربي او تراثي موضع الشك .

* * *

(١) هذه القانونية هي قانونية الاحتكاك بين الشعب العربي وبين الغرب، وهناك قانونية أخرى ضمن الحركة التشكيلية ذاتها ، يمكن استخلاصها من استعراض المنظور الجديد ، الا أن الحديث عنها غير متاح ، لسعتها التفصيلية .

(٢) ص ١٤٣ – الايديولوجية العربية .

الحركة الفنية التشكيلية الفلسطينية المعاصرة

اسماعيل شموط

بينما نجد الحركات الفنية التشكيلية العربية في عدد من الاقطار العربية قد بدأت اولى خطواتها منذ اوائل هذا القرن ، نجد ان الحركة الفنية التشكيلية الفلسطينية لم تبدأ الا بعد النكبة الفلسطينية عام ١٩٤٨ .

ولعل المؤامرات السياسية التي حيكت ضد الشعب الفلسطيني منذ أواخر القرن الماضي وبالتحديد منذ عام ١٨٩٧ عندما عقد أول مؤتمر صهيوني نادى بالعمل من أجل انشاء وطن يهودي في فلسطين ، عبوراً بوعـد بلفور المشهور ، حيث تعهد المستعمر البريطاني للصهيونية العالمية ببذل قصارى الجهود لتحقيق اماني الصهيونيين ، وما تلا ذلك من ظروف مضطربة في فلسطين ، حيث قام شعب فلسطين بثورات متلاحقة ضد

حلقات التآمر تلك ، لعل هذه الظروف هي التي حالت دون ان يشارك الفنان الفلسطيني أخاه العربي في بناء الحركة الفنية منذ ولادتها في اوائل هذا القرن .

وكانت نكبة فلسطين مريعة هزت الانسان الفلسطيني والعربي بشكل عام وفجرت في الانسان الفلسطيني مواهبه كصرخة مدوية حزينة دامية .

يقول الفنان الفلسطيني عبد الرحمن المزين في بحث قدمه في مؤتمر الفنانين التشكيليين العرب الذي عقد في دمشق (ديسمبر ١٩٧١) :

« المرحلة الاولى في حركة الفن التشكيلي الفلسطيني خضعت لظروف معينة ، كانت مادتها مستوحاة من مخيات التشرد والضياع والحرمان وقسوة الحياة الاجتماعية التي يلاقيها شعب طرد من وطنه . وكان اسلوبها الفني تسجيلي لواقع مر وتعبير عن الصمود الذي نراه في وجه كل طفل وامرأة وشيخ . وقد عبر عن هذه المرحلة بصدق واخلاص الفنان اسماعيل شموط والفنانة تمام الاكحل وقد كان لهم فضل كبير في ارساء دعائم الفن الفلسطيني المعاصر وانارة الطريق للاجيال القادمة »

وقبل التحدث عن هذه المرحلة الاولى ، وحتى تتكمل الصورة ابعادها لا بد من القول ، ان الفنان الفلسطيني استطاع في هذه الفترة ، أي العشرين سنة الاخيرة وهي عمر الحركة الفنية الفلسطينية ، ان يخطو خطوات واسعة ، ويلحق بركب الحركة الفنية العربية ، ويشارك في نشاطاتها رغم ظروف لا تزال صعبة يعيشها عدد كبير من هؤلاء الفنانين .

وليس من شك ان هناك عوامل عديدة ساعدت الفنان الفلسطيني للنمو سريعاً ليلحق بركب الحركة الفنية العربية ، منها الظروف الصعبة التي يعيشها شعب هذا الفنان ، ومنها تشتت هذا الشعب في عدد من الاقطار العربية الشيء الذي جعل الفن الفلسطيني على مساس مباشر مع الحركة الفنية لهذه الاقطار ، ومنها أخيراً تفجر الثورة الفلسطينية قبل سنوات ، والتي عاشها ويعيشها الفنان الفلسطيني بكل ابعادها .

ان الفنان الفلسطيني خرج من بين خيام وأكواخ معسكرات اللاجئين الفلسطينيين وهو الانسان الذي هزته احداث فلسطين من اعماقه ، فهو ابن النكبة . ولا شك ان ظروف كهذه تساعد كثيراً أن لم تقل الأكثر فاعلية في عملية بلورة المواهب وبعثها وتفجرها .

لقد عاش هذا الفنان اذن اوضاع غير طبيعية ، هي تعبير صارخ عن ظلم فاحش ارتكب بحق شعب هذا الفنان ، الشيء الذي لا بـد أن يفجر ثورة وتفجرت الثورة الفلسطينية ، وكان الفنان الفلسطيني قد حـلم بها قبل أن تتفجر ، وبشر بها عبر عمله الفني ، فلم يلبث أن التحق بركبها ، وعمل من خلال وعيه والتزامه لها . منهم من التحق بالعمل الفدائي وآخرين عملوا من خلال العمل الاعلامي والتنظيمي. فكان ذلك ظرفاً مليئاً غنياً شحن الفن الفلسطيني ومده بعناصر مادية ومعنوية جديدة .

ثم تتعرض الثورة الفلسطينية لظروف صعبة ، أهمها أحداث عمان في سبتمبر عام ١٩٧٠ حيث راح ضحيتها آلاف الرجال والنساء والشيوخ والاطفال وحيث ادى ذلك أيضاً الى تـدهور مستمر في الموقف الفلسطيني بفعـل الظروف السياسية فلسطينياً وعربياً ودولياً .

وبكلمات موجزة ، فان الفنان الفلسطيني ، منذ نشأت الحركة الفنيـة التشكيلية الفلسطينية عاصر احداث فلسطين الساخنة والمتحركة دائماً . مما زوده بشحنة عظيمة من العواطف والمشاعر المتأججة دوماً . وكانت تلك الاحـداث ، التي هي أحداث قضيته العامة والخاصة ، المحور الرئيسي والمنبع الاول لعمله الفني .

واذا ما استعرضنا مجمل أعمال الفنانين الفلسطينيين نجد جلياً ان موضوع فلسطين هو دائماً الموضوع الرئيسي الذي يعالجه مهما اختلف منطلق هذا الفنان عن الآخر من حيث المعالجة الفنية والمفهوم الفلسفي للفن .

وبحكم عملية الاحتكاك المباشرة بين الفنان الفلسطيني وزميله العربي الناتجـة عن التواجد الذي فرض على الانسان الفلسطيني في عدد من الاقطار العربية المجاورة، وباعتبار أن جميع الفنانين الفلسطينيين بدأوا دراستهم الفنية في كليات ومعاهد فنية في العالم العربي، فقد انعكس أثر هذا الاحتكاك في التأثر بالمدارس والمذاهب الفنية السائدة في بعض الاقطار العربية المحيطة بفلسطين ولكن دون وعي منه وبشكل غير مباشر .

لكن ذلك ، لم يؤثر على الفنان الفلسطيني بشكل كبير من حيث زج الفنان الفلسطيني في مسائل الجدل الفلسفي الفني والسفسطائية الفنية .

أن مأساة فلسطين كانت أكبر من أن تتيح المجال للفنان الفلسطيني في الانخراط في قضايا فلسفة الفن بل وفلسفة الأمور الاخرى بشكل عام . الفنان الفلسطيني فتح

عينيه على أوضاع شاذة ، على مأساة رهيبة . كان طفلاً يلعب في ساحة داره وتحت اشجار زيتونه وبرتقاله ، واذا به عام ١٩٤٨ يجد نفسه واحد من مليون انسان يعيشون بالخلاء جياع ، عطاش ، هائمون على وجوههم وقد اقتلعوا قلعاً بالحديد والنار ، وبفعل التآمر الاستعماري الصهيوني الرجعي في ذلك الحين من وطنهم بفلسطين .

فالقضية كانت بالنسبة له غير مفلسفه ، وجاءت اعماله نتيجة لذلك كلهاغير مفلسفة في الخمسينات . لم يكن هما للفنان الفلسطيني ان يرسم باسلوب مستورد او اتباع مذهب او مدرسة فنية معينة ؛ لم يكن همه اللون والتكوين ، الشكل والمضمون ، همه كان ان يصرخ . نعم كان همه ان يصرخ وبأعلى صوته معلناً عن وقوع مأساة رهيبة في وطنه وضد شعبه .

فالقضية كانت بالنسبة له غير مفلسفة .

واقعية ، تعبيرية ، رمزية ، سوريالية ، تعكيبية ، وما الى ذلك من مسميات للمدارس الفنية المعروفة ، كانت بالنسبة له تعني لا شيء . شيء واحد كان ذو معنى له هو ان يصور من خلال مشاعره المتأججة صورا تراكمت في اعماقه عن مأساة شعبه .

هذه الامور كلها كانت الخلفية والارضية التي انطلق منها الفنان الفلسطيني لبناء حركته الفنية التشكيلية . وتمتد المرحلة الاولى التي ذكرت فيما سبق على لسان الزميل الفنان الفلسطيني عبد الرحمن المزين حتى اوائل الستينيات .

ومرة ثانية أعود لمرجع آخر وهو بحث تقدم به الزميل الفنان الفلسطيني مصطفى الحلاج في مؤتمر الفنانين العرب بدمشق فيقول : « بعد ١٩٤٨ بدأت الحركة الفنية على يد اسماعيل شموط وتمام الأكحل في مجال التصوير . وعند اسماعيل عنصر التعبير الميلودرامي يغطي من العمل حيث شحنة التعبير كانت أقوى من لغته التشكيلية ولعدم وجود رواد ، كما اعتمد اسماعيل على الحركة المعاصرة التي استمدت جذورها من الرؤية العربية وأعطى كل جهد الى العمل الذي يخاطب أعرض مجموعة من الجماهير البسيطة » .

ففي الخمسينات برز اسمان هما اسماعيل شموط والسيدة تمام الأكحل . الاول درس الفن في القاهرة ـ كلية الفنون الجميلة القسم الحر ـ منذ عام ٩٥٠ ثم اتبعها بالالتحاق بأكاديمية الفنون الجميلة في روما عام ٩٥٤ . أما السيدة تمام الأكحل ، بدأت دراسة الفن في القاهرة عام ٩٥٣ . وفي أواخر الخمسينات بدأ نفر من الموهوبين الناشئين بالتوجه الى كليات الفنون الجميلة ، في العالم العربي وخارجه ، غير ان الظروف الاجتماعية لهؤلاء كانت تفرض على اغلبيتهم من التوجه بعد التخرج للعمل في مجال التدريس في البلاد العربية وخاصة منطقة الخليج العربي والكويت بشكل خاص . ولم يتيسر لهؤلاء فرص الاستمرار في الانتاج الفني والنشاط الفني بشكل عام .

وتعتبر الخمسينات كما ذكرنا هي المرحلة الاولى للفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر ، وتتميز اعمال تلك الفترة تشكيلياً بالواقعية التعبيرية الرمزية أحياناً . ومن حيث المضمون فقد كانت مأساوية حزينة .

الستينات تعتبر المرحلة الثانية . وبدايتها تتميز باستشفاف الفنان الفلسطيني للثورة وباعتقادي ان ذلك ناتج عن المشاركة الحقيقية للفنان الفلسطيني في العمل لقضية وطنه ، وذلك باعتبار أنه في بداية الستينات بدأت تتشكل مرأ المنظمات الفلسطينية . غير اننا لانلحظ في هذه الفترة تغييراً كبيراً في الشكل او في طريقة المعالجة الفنية ، اللهم سوى بروز اللون والحدة في التعبير واستعمال الخطوط القاسية .

وعندما بدأت حركة المقاومة الفلسطينية تظهر بشكل أو بآخر في اواسط الستينات ، بدأت بعض الاسماء الجديدة تظهر في افق الحركة الفنية الفلسطينية غير ان احداث عام ١٩٦٧ وما تلاها من تفجر ثوري فلسطيني دفعت معها عدداً كبيراً من الاسماء الفنية الفلسطينية .

ونذكر من هذه الاسماء مصطفى الحلاج (نحات ومصور وحفار) ، ابراهيم ناصر « نحات » محمود طه « خزاف » السيدة جمانة الحسيني ونصر عبد العزيز ، زكي شقفة ، ياسر الدويك ، فاروق هويدي ، عبد الرحمن المزين ، توفيق عبد العال ، سري خوري ، سمير سلامه ، عفاف عرفات ، سامية زرو ، احمد نعواش ، « وجميعهم مصورين ، درسوا الفن منذ اواخر الخمسينات في العواصم العربية والعالمية » .

وليس هنا متسعاً لكي نفرد لكل من هؤلاء الفنانين الفلسطينيين عرضاً خاصاً لاعماله ونشاطاته ، ولكن نأخذ على سبيل المثال عدداً من هذه الأسماء التي تمثل اتجاهاً معيناً تشكيلياً .

مصطفى الحلاج ، واحد من أبرز وأنشط الفنانين الفلسطينيين درس في القاهرة حتى عام ٩٦٤ ، وتخصص في النحت ، غير انه لجأ مؤخراً الى الرسم والتصوير والحفر نزولا عند حاجته لعرض اعماله هنا وهناك في العالم العربي وخارجه باعتبار ان عملية نقل مثل هذه الأعمال اسهل بكثير من نقل التماثيل والمنحوتات .

تبدو في اعمال الحلاج المنحوتة آثار الفنون القديمة ، كالمصرية والكنعانية والرافدية ، الا انه يحورها بشكل ما ويربطها موضوعياً بالقضية الفلسطينية . وتشكل مجموعة اعماله قبل عام ٩٦٨ ملحمة حزينة تمتزج بعناصر الامل والثورة .

أما رسومه وصوره ، وهي التي انتجها بعد عام ٩٦٨ فترتبط ارتباطاً وثيقاً بالثورة الفلسطينية ويعتمد فيها على الرمز في معظم الأحيان وتتجلى فيهـا روح الاسطورة ، تصل في بعض الاحيان الى حد السوريالية .

جمانه الحسيني ، درست الفن في بيروت ، نشطة وغزيرة الانتاج، وتتميز اعمالها بالزخرفة الطفولية البريئة . وباعتبارها من القدس فان موضوعها كان معظم الاحيان القدس ، بيوتها وقبابها ومساجدها وكنائسها في اطار روحاني جميل والوان محددة نظيفة . كثيرا ما تنحو نحو ترك الخلفية بيضاء ، تذكرنا بطهارة القدس وفي اعمالها الاخرى التي يمتد موضوعها الى فلسطين بشكل عام نراها تستغل الرمز كالعصفور والحصان والاحراز وما الى ذلك .

نصر عبد العزيز ، درس في بغداد وموسكو والقاهرة ، تمتاز اعماله بصلابة البناء التشكيلي لعناصر اللوحة ، يميل نحو المواضيع الحزينة ، ويبدو ذلك الحزن دفينا حتى في المواضيع المرحة .

فاروق هويدي ، درس الفن بشكل ثانوي بالاضافة الى دراسته الرئيسية (تجاره) ، اعطى مجموعة من اللوحات ذات صفة مميزة من حيث الشكل . فقد اعتمد على التجريد مع استعمال الالوان والاشكال الحادة ، غير ان المعاناة الفلسطينية تبدو في اعماق اللوحة بشكل غير مباشر .

ابراهيم هزيمة ، درس في دمشق والمانيا الشرقية ، وجوه اطفاله وشيوخه تبدو من خلال اسلوبه التعبيري المحددة بالخط الاسود الحزين وقد كسى هذا الحزن نوع من التحدي والتصميم .

احمد نعواش ؛ درس في روما . يعتمد على اسلوب هو اقرب الى المدرسة الوحشية التعبيرية ، وتمتزج بلوحاته عناصر الحزن والغضب والثورة في طريقة مثيرة وناضجة .

كمال بلاطه ، درس في روما ثم اميركا ، يرسم ويحفر صوراً اختزنها عقله الباطن عن القدس مدينته ؛ ويعتمد اعتماداً كبيراً على الخط . اساوبه اقرب الى التعبيرية والرمزية احياناً دون اعطاء اهمية كبيرة للبعد الثالث ويتميز بشفافية ورقة متداخلة في مشاعر الحنين والتصميم .

ونكتفي بهذا القدر ، كأمثلة على شكل ومضمون الحركة الفنية الفلسطينية التي نكتشف من خلالها مدى اثر القضية الفلسطينية على الفنان . فمهما اختلفت وسيلة التعبير أو الاسلوب، فان القضية الفلسطينية هي القاسم المشترك الاعظم لجميع الفنانين الفلسطينيين فالحركة الفنية الفلسطينية تنطبع وتتميز عن غيرها من المدارس العربية بأثر القضية الفلسطينية .

وبحكم ظروف التواجد الفلسطيني المشتت في الأقطار العربية المحيطة بفلسطين ، فقد استبدلت عملية التفاعل بين الفنانين الفلسطينيين الى تفاعل بين الفنان الفلسطيني والعربي .

فالفنان الفلسطيني في لبنان مثلاً تفاعل اكثر مع فناني لبنان من تفاعله مع زميله الفلسطيني المقيم في مصر . وكذلك بالنسبة للمقيم في سورية والاردن والكويت .

غير ان ذلك لم يمنع من ايجاد وسيلة اخرى للاتصال واحداث عملية التفاعل هذه في نطاق محدود . ففي اواخر الستينات ، وبالتحديد عام ٩٦٩ تأسس الاتحاد العام للفنانين الفلسطينيين اتحاد يضم ليس فقط العاملين في حقل الفنون التشكيلية ، بل في جميع الحقول الفنية ، واحدث ذلك نوع من الاتصال ومبادلة الافكار مع بقية العاملين

في الفنون الاخرى كالمسرح والسينما والموسيقى ، غير ان الاحداث السياسية ، وخاصة فيما يتعلق بأحداث الاردن عام ١٩٧٠ اثر على نشاط الاتحاد بشكل كبير .

اما فيما يتعلق بالنشاطات الفنية الفلسطينية خاصة إقامة المعارض فقد انحصرت حتى أواسط الستينات في مجال اقامة المعارض الفردية والمشاركة في المعارض الموسمية في بعض عواصم العالم العربي .

وأولى هذه النشاطات ، كان المعرض الأول الذي أقيم في مدينة غزة عام ١٩٥٣ افتتح أمام جماهير غزة بشتى قطاعاتها الرسمية والشعبية . وكان ذلك أول حدث فني في تاريخ فلسطين المعاصر . والغريب في الأمر ان الاقبال والنجاح الذي لاقاه ذلك المعرض كان غير متوقع من مجتمع لم يعرف من قبل هذه النشاطات . بل كان يعتبر الرسام انسان خارج عن الدين . وبما أن مدينة غزة مدينة ليست كبيرة جداً ، فقد انتشر خبر المعرض بسرعة بين أوساط الناس ، بشكل أثار حب الاستطلاع عندهم ، هذا من ناحية ، ومن الناحية الأخرى وهي الأهم ، عندماشاهد هؤلاء الناس صوراً تمثل واقع أحوالهم ومأساتهم ، وجدوا فيها انفسهم ، ملامحهم ، وآلامهم .

من بعد ذلك تتالت المعارض الفردية ، خاصة في مدن فلسطين مثل القدس ونابلس ورام الله وفي مختلف العواصم العربية .

ثم خرجت المعارض للخارج ، لامريكا والاتحاد السوفياتي واوروبا ، غير ان السنوات من ١٩٦٧ حتى اليوم تعتبر اكثر الفترات نشاطاً في هذا المجال ، حيث أقيم العديد جداً من المعارض في العالم العربي والعالم الخارجي بشكل عام .

وكان ذلك ابان تفجر الثورة الفلسطينية . ويعتبر هذين العاملين الثورة واحداث ١٩٦٧ السبب الرئيسي لتفجر طاقات الفنان الفلسطيني في مجال أوسع سواء من حيث الانتاج الكمي والنوعي أو من حيث النشاط في مجال المعارض والاتصال بالجماهير ومعايشة العمل الفدائي الفلسطيني والانخراط في صفوفه في المجالات الاعلامية والتنظيمية والعسكرية .

فأقيمت المعارض المشتركة للفنانين الفلسطينيين والمعارض الخاصة في كثير من العواصم العربية والمدن والقرى ومخيات اللاجئين الفلسطينيين ، ولم يقتصر ذلك النشاط على الفنان الفلسطيني وحده ، بل شارك به وبشكل ملحوظ الفنان العربي من معظم

الاقطار . منهم من أقام المعارض المنفردة والمتعلقة بالقضية الفلسطينيــة ، ومنهم من شارك في معارض مشتركة حول نفس الموضوع .

من ناحية أخرى فقد بذل نشاط ملحوظ في مجال رسوم الاطفال الفلسطينيين . حيث عايش عدد من الفنانين الفلسطينيين اطفال المخيات وقدموا للاطفال بعض المواد الاولية للرسم . وجاءت نتائج هــذا النشاط مدهشة للغاية . ونذكر في هذه المناسبــة الفنانة منى السعودي التي بذلت نشاطاً ملحوظاً في هذا المجال وكان ثمرة ذلك كتابهــا عن رسوم اطفال فلسطين « شهــادة أطفال أثناء الحرب » . وقد اتضح جليــاً مدى مايتمتع به أطفال فلسطين من مواهب تبشر بخير كبير في مجال الفنون التشكيلية الشيء الذي يجعلنا واثقين من مستقبل زاهر في ميدان الفن التشكيلي الفلسطيني .

وفي نهاية حديثنا هذا . لابد من الاشارة الى ان الشعب الفلسطيني لم تتوفر له الامكانية التي توفرت لغيره من الفنانين العرب . لاقبل نكبة عام ١٩٤٨ ولابعدها . فحتى سنة ١٩٤٨ كان الشعب الفلسطيني يرزح تحت نير المستعمر البريطاني المتآمر مع الصهيونية العالمية . وبعد عام ١٩٤٨ تشتت الشعب الفلسطيني في بعض الاقطار العربية ، وعاش في مخيات اللاجئين ترعاه فيما يتعلق بالأمور الاجتماعية والتربوية وكالة غوث اللاجئين التابعة للأمم المتحدة . التي لم يكن يهمها مستقبل هذا الشعب . بل يمكن القول انها حاولت طمس معالم هــذا الشعب الاصيلة . وقهر مواهبه . الى ان قامت منظمــة التحرير الفلسطينية وتأسس قسم الثقافة الفنيــة في دائرة الاعلام والتوجيه القومي . وهو جهــاز لديه بعض الامكانات التي تمكنــه من رعاية الفنون التشكيلية والشعبيــة بشكل عام .

ملف خاص

الحركة الفنية المعاصرة في الوطن العربي

« لقد انعقدت عدة مؤتمرات بين الفنانين العرب في بغداد ودمشق وتونس ، ومن خلال بعض الدراسات التي قدمت لهذه المؤتمرات ، وعن طريق تلخيص بعضها ، ومن خلال بعض مقالات أرسلت (للمعرفة) وعن طريق تلخيص بعض الدراسات في الكتب الحديثة التي تتحدث عن الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي توصلنا الى إعداد هذا الملف . »

الكويت

الحركة الفنية في الكويت (١)

عبدالله سالم عبد الجليل
رئيس الجمعية الكويتية بالنيابة
ومقرر اللجنة الفنية

ظل النشاط الفني في الكويت محدوداً بين جدران المدارس او يكاد يكون كذلك لسنوات عديدة حتى آن له ان ينطلق عندما أنشأت وزارة التربية المرسم الحر للفنون التشكيلية ، تحت اشراف اساتذة مختصين بالبحث والتصوير والخزف وكان يقيم معرضاً كل سنة ، اطلق عليه اسم معرض الربيع ، الشيء الذي اتاح لمحبي الفنون ان يشاهدوا العديد من التجارب الفنية ، والوجدانية للفنان العربي في الكويت ممزوجة بألوانه ونظرته وفلسفته العامة وروح الخبرة المشرقة بحب الجمال .

(١) القيت هذه الكلمة في مؤتمر الحمامات في تونس .

اذن استطيع القول بأن الحركة الفنية التشكيلية في الكويت بدأت في (الستينات) بانشاء هذا المرسم . اذا ما استثنينا تنقل الفنون الزخرفية . واستخدامها في الأبواب والصناديق التي انتقلت من خلال الأسفار العديدة التي انتقلت من خلال الأسفار التجارية من الهند وسواحل أفريقيا .

ولم يمر زمن طويل على انشاء المرسم الحر للفنون الجميلة . حتى برز عدد لا بأس به من الشباب الموهوبين. أوفدتهم الحكومة في بعثات دراسية الى القاهرة وانجلترا ومنحتهم التفرغ للفن بعد تخرجهم وبفضل جهودهم تأسست الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية ، وذلك في عام ١٩٦٧ وتضم من الاعضاء العاملين (٣٥) ومن الاعضاء المؤازرين (٤٠) عضواً ولهذه الجمعية نشاطات كثيرة منها معرضان تقيمها سنوياً احدهما خاصاً بأعضائها والثاني عام لجميع الفنانين ، الموجودين بالكويت ، والذي خصص فيه ستة جوائز ثلاثة منها للتصوير ، وثلاثة للنحت ، كما أن الجمعية تساعد اعضاءها باقامة معارض شخصية لهم، وكذلك للفنانين من الدول الشقيقة .

واشتركت الجمعية بعدة معارض دولية منها معرض (أوزاكا) في اليابان ، ومعرض الفن الحديث بالهند ومعرض كان في فرنسا ، وحصل الفنان الكويتي (سامي محمد) على جائزة هذا المعرض في العام الماضي.

أما بالنسبة للمعارض الخاصة بأعضائها فقد قامت في كل من لبنان وسورية والبحرين وصنعاء والهند ولندن وكوبنهاجن وجنيف ومدريد ، وذلك بمساعدة وزارة الاعـــلام الكويتية . وتمت عملية تبادل معارض بين الجمعية وجمعية الفنانين العراقيين .

وقد اقامت الجمعية معرض السنتين الأول على ارض الكويت عام ١٩٦٩ والثاني عام ١٩٧١ والثالث عام ١٩٧٣ ، واشترك في المعارض عدد كبير من الفنانين العرب وقد لاقى صدى طيباً في جميع الاوساط على اعتباره اول لقاء بين الفنانين العرب .

الجزائر

الفن الجزائري المعاصر (١)

تلخيص عن الفنان : البشير يلس
مدير مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر.
« كلية الفنون »

قبل ان اشرع في إحصاء الاساليب المعاصرة للفنون التشكيلية بالقطر الجزائري يكون من البديهي ان نقدم ملخصاً وجيزاً . لتاريخ هذا النوع من الفنون عندنا ، ولإبراز عناصر تطوره .

ترجع رسوم كهوف (التاسيلي) الى عهود ما قبل التاريخ بآلاف السنين ، وتعتبر أول فقرة في تطور الفنون التشكيلية ، وتعبر عن طرق الحياة وقتئذ بغير نية جمالية في بدايتها ، وإنما تستجيب لنية سحرية لها ارتباط بمذاهب تربية الحيوان فهي تشكل وثيقة للحياة التي تصورها .

(١) الدراسة في الأصل بالفرنسية وقد ألقيت في مهرجان الحمامات في تونس ولخصت عن الأصل .

وللبربر تقاليد ثرية ما تزال موجودة بالمناطق الريفية وتتمثل في زخرفة الفخار والخزف والنسيج.

فالصور الحائطية في جهة القبائل الكبرى تشتمل على علامات زخرفية تنسب اليها معان سحرية.

دخلت الحضارة الاسلامية ومعها معطيات جدلية جديدة عاشتها الجزائر، كيفية العالم الإسلامي.

أما فن الرسم فقد ظهرت طلائعه عند فجر هذا القرن سيا في ترويق المصاحف القرآنية، وفن الخطوط العربية، وكذلك الزخرف فوق الخشب ومنها الى المنمنمة. وفي هذا الضرب من الفن نخص بالذكر (محمد راسم) الذي صور مناظر من حياة الجزائر لما قبل سنة (١٨٣٠) وما بعدها.

فالرسم الجزائري ذو اتجاهين تشخيصي وتجريدي.

أ ــ الرسم التشخيصي: ومرجعه ألوان الفن الشرقي وتأثر خاصة بالضوء على المحيط، حيث أن مثل هذه المعطيات قد أخذ منها الفن المغربي المعاصر. ومن فناني المنمنمة من عني بالرسم المسندي وطعمة بالتراث العربي الاسلامي، ففي المنهج التشخيصي كل فنان ساهم بطابعه الخاص، والعصاميون منهم أيضاً كانت مساهمتهم لا تقل قيمة عن غيرهم لما فيها من صدق واندفاع في التعبير رغم نقص مقدرتهم من الناحية التقنية.

ويوجد رسم شعبي على جدران المقاهي وفوق البلور له ارتباط وثيق بالأسطورة الشعبية وتظهر فيه حساسية بينة من حيث الناحيـة الزخرفية، التي تعتمد الشكل المزهر بما فيه من شعر واقحام، ومن سوء الحظ ان هذا الفن الشعبي بصدد التلاشي.

ب ــ الرسم التجريدي: ظهر منذ عشر سنين في أعمال فنانين تكونوا خارج البلاد، وهم يحاولون التعبير عن الواقع الجزائري. إن المحاولات المختلفة القائمة في هذا الصدد كثيراً ما تعتمد الخط العربي والرموز الموجودة، في فنوننا الشعبية.

تونس

الفن التشكيلي في تونس (١)

تلخيص عبد الحنان : الصادق قمش
فنان من تونس

ليس في نيتي حصر ولا احصاء ولا تقييم ولا تفضيل . كل ما ارجوه في هذا العرض الموجز هو اعطاء فكرة بسيطة عن وضع الفن التشكيلي في تونس، فما انا بناقد ولا بمؤرخ خصوصاً وقد انعدمت مراجعي وعزت تجربتي واملي أن ارى يوماً هذا الموضوع مطروقاً ، من طرف اولي العلم ببلادي ، من الخبراء والاختصاصين في هذا الميدان ، وما ذلك على اولي العزم الصادق بعزيز .

ان موقع تونس الجغرافي سهل على كثيرين من الطامعين رغائبهم ، فتعاقبت بذلك حضارات كثيرة متباينة . على هذه الارض . وتركت كلها آثاراً متفاوتة على ثقافتنا وفنوننا على أن الاسلام والعروبة تركا في ثقافتنا أعظم الأثر ، وأبين المميزات . فنحن قد ورثنا نحوت الرومان والقرطاجنيين وفسيفساءهم وزخارف البربر ورموزهم ، وورثنا هندسة معمارية عربية ترامت على طول البلاد وعرضها بقبيها

(١) ألقيت هذه الدراسة في مؤتمر الحمامات في تونس.

وأقواسها وزخارفها ونقوشها وألبسة عز وشها ومصاحف أبدع تزويقها وفنا خزفيا ونسيجاً وتطريزاً ومحفوظات عني بتنميقها .

ولعل الاستعمار الفرنسي هو الذي فتح لنا نافذة على الثقافة الغربية — الاوربية ، ومنها تطلعنا الى الرسم المسندي والعمل الفني بمفهومها الغربي المعاصر .

فأقدم الآثار الفنية التي تربطنا بهذا المعنى تقريباً ترجع الى أواخر القرن الماضي . مع الرسوم الشعبية المصورة على البلور ، والتي تظهر فيها بصورة جلية آثار الفن الايطالي والفرنسي والاسباني . والايراني والتركي خاصة .

واختص بعض الرسامين التلائل برسوم الوجوه فاحتضنهم البلاط ، ونذكر منهم «الحياشي» و « ابن عصمان » أما الرسام « يحيى التركي » والملقب بأبو الرسم التونسي، فقد كان أول من استعمل الرسم المسندي «١» وحاول أن ينقل صور الحياة الاجتماعية ، وسجل الكثير من العوائد والتقاليد ولم يتعلم « يحيى الرسام » في مدرسة منظمة وانما كان ولوعاً باقتناء آثار الفنانين الاوروبيين الكثيرين الذين يتوافدون على تونس، ويتجولون في أزقتنا واسواقنا . فكان «يحيى» يتتبع خطاهم ويراقبهم في عملهم . وتعلم منهم الكثير من التقنية . ومنهم قام بتجاربه الأولى . ومنهم طلب النصح والارشاد . ولايفوتني أن انوه هنا . بذكر أن « تونس » كانت ومازالت قبلة أنظار الكثير من الرسامين العالميين .

فزيارة « كاندنيسكي » في عام ١٩٠٥ وزيارة كليه وماك ١٩١٤ تركت في نفوسهم تأثيراً عميقاً .

لسنا ندري بالضبط مدى بدأ يحيى أبو الرسم التونسي عمله . ولكننا نعلم انه عرض أولى أعماله سنة ١٩٢٣ بالصالون التونسي . وان أول تونسي يدخل مدرسة الفنون الجميلة في تونس التي أسسها « لوسيان بوابيه » مفتش الآثار سنة ١٩٢٢ ، وكان « يحيى » اول رسام تونسي يزور «باريس» سنة ١٩٢٦ ويقوم بمواصلة بحوثه الفنية . وأول رسام يقيم في « باريس » معرضاً خاصاً لرسومه عام ١٦٣٦ بغاليري تيديسكو بشارع الاوبرا .

وسرعان ماظهرت بعده أسماء كثيرة لرسامين تونسيين « كحاتم المكي » و«عمارفرحات» و«جلال بن عبدالله» رسام المنمنمات و «علي بن سالم » .

(١) الرسم المسندي هو عبارة عن لوحة تعلق على مسند او حامل بشكل منفصل عن الجدار « المجلة » .

فكونوا أول دفعة للرسامين التونسيين وقد صرفوا كل عنايتهم لنقل العوائد والتقاليد والمناظر الطبيعية ورسوم الوجوه القروية ، والنماذج التونسية بألبستهم القومية .

ومع تقدم السنين نشطت الحركة الفنية بتونس على يد الفرنسيين وعدد من التونسيين ، وكونوا جمعية اختير لها من الاسماء « مدرسة تونس للرسم » وتعاونت مع مدرسة الفنون الجميلة التي ازداد اقبال التونسيين عليها . ثم اهتدت أقدام التونسيين الى « باريس » ، وظهرت الدفعة الثانية من الفنانين . وطلعت اسماء «عبدالعزيز القرجي» و « علي بللاغة » و « الهادي التركي » و « الزبير التركي » وهما أخوان . و « ابراهيم الضحاك » و « صفية فرحات » و « نور الدين الخياشي » وغيرهم .

وهذه الدفعة الثانية انضمت الدفعة الأولى ، محاولة البحث عن شخصية تونسية صميمية ، لكن بحوثهم كانت ظلا لما يجري خارج تونس .

وتطرق بعضهم ووصل الأمر الى الحديث عن مدرسة تونسية وساعدهم بعض الصحفيين ، وجر الجميع الى أحاديث في حلقة مفرغة . ودفع ذلك الى نزاع مضن .

وفي عام ١٩٦٤ مجموعة الرسامين الشباب الستة قدمت معرضها الذي غلبت فيه « النزعة التجريدية » وان كان قد سبقهم الى هذه النزعة الرسام « الهادي التركي » وبعضهم تعلم عليه ، وبالتالي فان معرض الشباب الستة قوبل بحيرة واندهاش ، وتحزبوا ضده .

وتدفق سيل الرسامين وطغى التجريد وممن عاد كل من «محمود السهيلي» و«الهادي السلمي» و « ابراهيم القسطنطيني» و « عمر بن محمود » وتوالى ظهور الرسامين باتجاه متقارب .

وظهرت الى الوجود مجموعة«١١» و « جماعة الخمسة » ومجموعة«٧٠» .

وكثر عدد المعارض الفردية وتوالت اسماء النحاتين« رضا بن عبد الله» و«اسماعيل بن فرج» و« الهاشمي مرزوق »...

وكل هؤلاء اتبعوا اتجاهات اوربية مع محاولات محتشمة للتغيير ، والقليل جداً منهم من حاول ان يفكر في امكانية مدرسة عربية تتكامل وتوجد بحوثها ، وان كان « نجيب بلخوجه » و « الناصر بن الشيخ » يؤمنان بهذه المدرسة أيما ايمان .

العـــراق

الفن التشكيلي العراقي المعاصر (١)

تلخيص وعرض : ابراهيم جبرا
ناقد فني من العراق

نشأت الحركة الفنية في مصر وسوريا ولبنان وربما في بقية الاقطار العربية ،وبدأ عدد من رواد الحركة الفنية في العراق في (الثلاثينات) من هذا القرن .

ومن الاسماء التي ظهرت في العراق (جواد سليم عام ١٩٦١) وفائق حسن وعطا صبري .

وفي عام ١٩٢١ أرسلت أول بعثة من ذوي المواهب إلى الخارج لدراسة الفن .غير أن ملامح الحركة الفنية العراقية بدأت تشق طريقها عندما افتتح أول معهد للفنون الجميلة في بغداد عام ١٩٢٩ ، وتبعه ارسال البعثات من خريجي هذا المعهد الى الخارج، ،وتبع ذلك تشكيل عدد من الجماعات الفنية .

ففي عام ١٩٤١ تأسست جمعية أصدقاء الفن وضمت عدداً من الهواة .

(١) تلخيص عن كتاب الفن العراقي المعاصر الذي طبعته وزارة الاعلام العراقية.

ثم جماعات الرواد الاوائل التي التفت حول الفنان « فائق حسن » عام ١٩٥٠ ، وكانت تتطلع إلى فن أقرب إلى البدائية في وضع الخطوط والألوان .

ثم جماعة « بغداد للفن الحديث » التي أرادت تصوير واقع الناس بشكل جديد ملتفة حول الفنان الراحل « جواد سليم » .

وبعدها جماعة الانطباعيين التي تأثرت بالانطباعية الافرنسية ، وكان زعيمها الفنان « حافظ الدروبي » .

ثم ظهرت أخيراً « جمعية الفنانين العراقيين » عام ١٩٥٦ . ولهـا دار كبيرة مزودة بقاعات واسعة للعرض وتعتبر ملتقى رئيسي لهؤلاء الفنانين .

ونشطت حركة المعارض ، وأحدث ذلك اهتماماً كبيراً بالفن . واشتد النقاش حول نظريات الفن المختلفة .

وتأسست أكاديمية الفنون الجميلة في الستينيات . وهي تعتبر جزءاً من جامعة بغداد ، وتضاعف بالتالي عدد المقبلين على دراسة الفن ، وكذلك عدد المبعوثين لدراسته في الخارج . وظهرت بعد ذلك عدة جماعات أخرى تضم المتخرجين الجدد ، ويمارسون تجاربهم في الرؤية والأسلوب .

الرائد الأول : جواد سليم (من جماعة بغداد للفن الحديث) ، وأحد كبار الفنانين الذين تركوا مجموعة ضخمة من الاعمال في الرسم والنحت .

ولكي ندرك ما قام به «جواد سليم» علينا أن ندرك دوره ضمن الاطار الزمني، لأن نبوغه يواكب حركة التطور السياسي والقومي في العراق والأقطار ، العربيـة بين عامي « ٩٤٠ – ١٩٦١ » . وأعماله تشير الى خيال خلاق وذهن فذ . وهي ثانيـاً تتصل بتراث الفن العربي القديم والفن العراقي . وهي ثالثاً قيمة تتصل بالبحث النفسي في امة تستفيق لتحقق ذاتها ، وتوطد قدمها في عالم اليوم .

ان « جواد سليم » خير خلف للرسامين القدامى الذين اعتمدوا التخطيط في ابراز الشكل والمعنى ـ فالخط دقيق ديناميكي فيه ذكرى الزخارف البغدادية القديمة ولكنه يشير الى انطلاقة الحياة العربيـة الجديدة وتوثبها . ويظهر في احساله نبض انساني عميق نستطيع أن نستشف من خلال نغمة غنائية نلمحها في اكثر من مستوى لأنها تنطوي

على رموز يدخلها في النسيج من تصاميمه معظمها رموز فرح وخصب وايمان بالحياة .

وان آخر اعماله وهو نصب « ١٤ تموز » الذي يتوسط اكبر ميدان في بغداد ، قد وضع على قاعدة طولها « ٥٠ » متراً . وهي منحوتات تمثلت فيها خلاصة عبقريته وجعل منها أعظم عمل فني عرفته البلاد العربية في القرن الحالي .

الرائد الثاني : الفنان فائق حسن .. وتتجلى في لوحاته تقنيـة بارعة وهو يدرك سر الرسم واللون والقماشة . فأعماله تنمو وتتطور عن طريق التجربة اللونيـة والشكلية ، بدأ كانطباعي ثم انتقل الى التعبيرية . وهو يعني بالناحية الصورية اللونيـة اكثر من عنايتـه بالفكرة . وقد أثر « فائق حسن » على عـدد كبير من الرسامين الشباب والطلاب .

المرحلة الثانية :

وباطلالة الخمسينات أخذ عدد من الفنانين الذين درسوا في الخارج يعودون الى بلادهم ، وبرزت اسماء عدد من الفنانين الشباب .

من هـذه الأسماء ، محمود صبري وشاكر حسن وحافظ الدروبي وخالد الجـادر وكاظم حيدر واسماعيل الشيخلي وفرج عبو وزيد سليم .

محمود صبري من (جماعة الرواد) : تخطيطه متين وهو أساس رسومه لمشاهد الفقر والتخلف والتمرد . مؤكداً على الطريقة العراقية في الحياة ، جاعلاً منها صرخة عنيفة في وجه الظلم اجتماعياً كان أم سياسياً . وتتميز اشخاصه بالاستطالة والحـدة وضخامة الايدي والارجل في تكوينات توحي بجحيم أرضي .

شاكر حسن : من (جماعة بغداد) : لقد جمع (شاكر) في رسومه ولوحاته حسه الاجتماعي العنيف في حس مأساوي مع جمالية خاصة ، ويمتاز بقدرة فكرية ونظارية ، وتطور عمله في السنتين الأخـيرتين وتحول الى أشكال صوفية مجردة ، وتلاشى عنف الخمسينات وحل محله تأمل وئيد .

ترجع اليه نظرية (البعد الواحد) التي يستخدم من أجـلـه الحرف العربي بغض النظر عن معناه أو يعني بالبعد الواحد البعد الروحي الذي يصل بـين الفنان والرؤية الصوفية .

حافظ الدروبي (عميد كلية الفنون ـ بغداد) : تتقاطع في لوحاته الخطوط والألوان في تكعيبية متحركة متبدلة زاخمة .

كاظم حيدر : معظم صوره قد رسمت كواضيع كبيرة ، منها أربعين لوحة بالحجم الكبير ، ومنها ملحمة متصلة الأطراف سماها (ملحمة الشهيد) ، استلهم فيها استشهاد « الحسين بن علي » في كربلاء .

ولقد حقق الفنان شيئاً جديداً ، اذ جعله يعبر بلغة اليوم عن مأساة الانسان الأبدية .

اسماعيل الشيخلي : حيث تجلت في أعماله الشاعرية من خلال الوجوه النسائية ، وأجسامهن بعباءتهن العراقية ، كقصائد رقيقة تتكرر بتنوع وايقاع ، انه يحافظ على الشكل ونسج اللون بتقابل جريء أحياناً ، ويستخرج منها شفافية رقراقة .

المرحلة الثالثة

أما المرحلة الثالثة فهي تقوم على أكتاف مجموعة من الرسامين العراقيين الشباب النشيطين أمثال : ضياء عزاوي وسعاد العطار واسماعيل فتاح وصالح الجميعي وحميد العطار وهاشم السمرجي ..

ضياء العزاوي : أول من استلهم الاسلام بأشكاله الفنية القديمة وجعل منها زخارف مجردة حديثة . ثم أخذ يستلهم من التاريخ العربي مواضيع المأساة والفرح واصلاً إياها بقرائن معاصرة . قد تهمه المواضيع السياسية والتاريخية والادبية والدينية، غير أنه يستغلها في إطار مرسوم ملون مخطط دقيق يوحي بالرؤيا العميقة الجذور في روح قومية تبرز في النهاية أشبه بالكتابات الشعرية .

سعاد العطار : بدأت تطرق في لوحاتها موضوع المرأة من ناحية مغايرة تماماً ، ثم تطورت أعمالها في السنوات الاخيرة نحو مرحلة جديدة ، وتتصف رسومها الاخيرة بالتوتر الزخرفي حيث الجنائن الكثيفة . وتحتجب نساؤها وراء الاشجار والنباتات في ساحات مرسومة وملونة بشفافية ملحوظة وهي تنسج خطاً ينبثق في الاتجاه العراقي الفني في ربع القرن الأخير . وهو اتجاه يتوخى الدمج بين الوعي التراثي والمكاني المعاصر .

إن الحركة الفنية في العراق في حيوية دائمة . واتساع متواصل . ولقد برز في النحت عدد كبير منهم : « خالد الرحال » و « محمد غني » و « اسماعيل فتاح » و « ميران السعدي » و « محمد الحسني » . وجميعهم من (جماعة بغداد للفن الحديث) . وكانوا جميعاً على صلة بالفنان الراحل جواد سليم .

ليبيا

وضع الفن التشكيلي في ليبيا (١)

الطاهر الأمين المغربي
مدير الفنون الجميلة والتشكيلية في ليبيا

إبان الاستعمار الايطالي كان بعض الرسامين الايطاليين يأتون ليرسموا في الكنائس التي أقيمت وليصوروا اغلفة المجلات التي كانت تصدر وكذلك لتصوير الدعاية التجارية والسياسية بالمستعمرة . كما وضعت التماثيل في الميادين والحدائق ممثلة مشاهدة ميافيزيقية « نافورة ميدان الشهداء » ومشاهد افريقية قديمة « نافورة ميدان الغزالة ، تمثال الأسدين المتصارعين » ومشاهد رومانية واستعمارية [« الذئبة وابناءها » وتماثيل الامبراطور « سبتيموس سقيروس » و « القادة الفاشست »] وقد بقيت أربع قطع من هذه الميادين حتى الآن، كما بقيت رسومات كنيسة القديس فرانسيس وازيلت الآثار الفاشية وهناك أعداد من المجلات القديمة التي توضح بعض الرسوم التي كانت تزين المجلات والدعاية للوضع الاستعماري كما كانت تطبع صور بريدية لمناظر من القرى والريف والصحراء ، وهي في الأصل مرسومة باليد .

---

(١) القيت هذه الدراسة في مؤتمر الحمامات في تونس .

وقد أثر الايطاليون في الأشكال التي كانت تنتجها مدرسة الفنون والصنائع الاسلامية وخاصة الخزفية منها ، حيث كانت ذات طابع استعماري عنصري صارخ .

كما كان لرسم المناظر المسرحية «الديكور» أثر في البلاد .

٢ — وقد اقتبس كثير من الفنانين الوطنيين الأوائل تلك الاشكال والاساليب التي مارسها الايطاليون بالاضافة الى وجود الفنون التقليدية كالتطريز والزخرفة .

وكان من الفنانين المتأثرين بهذا الوضع الفنان المرحوم المهدي الشريف ، والفنان « أبو القاسم الفروج » والفنان « محمد الارناؤوطي » في طرابلس ، وكان الاخ «عوض عبيده » في بنغازي.

٣ — وبعد الحرب العالمية الثانية وافتتاح المدارس الثانوية العربية خرج جيل جديد منهم « محمد البارودي » و «عبد المنعم بن ناجي » و « علي القلاي » و « الهاشمي الداقيز » و «مصطفى الخمسي » ، والاولان رسامان والاخيران يعملان في ميدان الخزف والنحت والرسم . وقد خرج الاربعة في بعثات الى الخارج لدراسة بعض الفنون التشكيلية والتطبيقية .

وفي سنة ١٩٥٦ خرج « علي سعيد قانه » في بعثة فنية لدراسة فن النحت ودرس الرسم الجداري والتصوير الزيتي والحفر وفي سنة ١٩٦٠ خرج « الطاهر الامين المغربي » في بعثة دراسية فن الرسم وأساليبه ثم تلا ذلك كل من الاخ « محمد عبدالحميد الصير » و « أحمد محمد الشريف» و «محمد شعبان » لدراسة الديكور المسرحي ، وهناك بعثات أخرى لدراسة الهندسة المعمارية، والفنون التشكيلية الاخرى « يوسف كافو » و « علي عمر مبيض » و«علي مصطفى رمضان » .

٤ — وقد تأسس في سنة ١٩٦٠ (نادي الرسامين) على يد جماعة من الهواة الذين سرعان ماتركوه للجيل الجديد ، ومنه « علي عمار العباني » و « خليفة سالم التونسي » و «محمد الساعدي) و « أحمد المرابط » و « محمد الحاراتي » و « مسعود الباروني » وغيرهم من الهواة الناشطين الذين فرضوا وجودهم في النشاط الرسمي والمدرسي ، والمهرجانات العامة .

لكن الوضع قبل لم يعط الفرصة لبلورة الانتاج الفني كما أن النقد الفني كان معدوماً أو غير منهجي في بعض الصحف .

٥ — وظهر في الرسم الصحفي الأخ « محمد الزواوي » الذي كان يعتبر من أقوى رسامي الكاريكاتور في « ليبيا » ، ومن الذين مارسوا الرسم الصحفي « عبد الحميد الجليدي » و « صالح بن دردف » .

٦ — والآن وبعد أن تأسست دائرة الفنون الجميلة والتشكيلية سنة ١٩٧٠ بدأ العمل في بلورة النشاط الفني كما سيعاد تنظيم نادي الرسامين. وقد نظمت الدائرة مسابقة في الفنون التشكيلية منحت بموجبها ثلاث جوائز مقدارها « ٣٥٠ » ديناراً ليبياً في الخط العربي ـ للأخ « عبد الحفيظ النعاس » والزخرفة للأخ « يوسف كافو » والتصوير للأخ « البشير شنيبه » .

والدائرة تسعى لاصدار القوانين التي تعطي الفنــان التشكيلي امكانات العمل، والبحث والدراسة في مرافق تديرها الدولة، وتزودها بالمواد والآلات. كما تسعى لتخصيص دار للعرض وإصدار كتاب سنوي عن الفنون التشكيلية .

المغرب الأقصى

الفن المغربي المعاصر (١)

عبدالله ستوكي
ناقد فني من المغرب

لنرفع التباساً من البداية لا وجود لمدرسة مغربية للفنون التشكيلية إذا كانت المدرسة التشكيلية تعني وجود بمجموعة منسجمة من الفنانين تحاول أن تكون حلقة من حلقات فن معاصر يتطور بصورة متواصلة .

يمكن أن نقول إن الرسم المغربي له وجود بالمعنى الجغرافي ذلك أن رجالاً ونساء يرسمون وينحتون فيساهمون بنسب متفاوتة في خلق تعبير فني قومي له مستوى عالمي .

ولا نريد أن نذكر جميع الرسامين الذين يعملون منذ ثلاثين سنة في حقل الفنون التشكيلية لأنهم مئات ، وهم يعدون بالعشرات اذا كنا أشداء في حكمنا فهل نقدم

(١) ألقيت هذه الدراسة في مؤتمر الحمامات في تونس .

منتخبا ، هذا غير ممكن لأننا اذا انتخبنا عشرة فأي مبرر يمنعنا من قبول أحد عشر .

سنحاول تبيين الخطوط العامة للبحث في ميدان الفنون التشكيلية لأن البحث وحده هو الذي يحقق مساهمة تلك الفنون في الارتقاء بالمغرب الى درجة معاصرة . ولذا فالرسم الساذج ورسم المدرسة الاستعمارية الجديدة لايمثلان نوعين من الفن المغربي ، الا بقدر وجوب ماينبغي اجتنابه ورفضه .

لقد انبعث الابتكار الفني التشكيلي المغربي في جو من الوضوح والبعد عن الملابسات الضاغطة والمقحمة أحياناً ، بفضل عمل بعض الخلاقين المغاربة أمثال : فريد بلكاهية ، ومحمد مليحي ، وسعد سفاح ، ومحمد حميدي ، ومحمد الشرقاوي ، وجيلالي الغرباوي .

وإن جانباً كبيراً من الانتاج التشكيلي المغربي أصبح عرضياً وفقد كثيراً من قوته التعبيرية ، لأنه يبدو فرعاً من فروع ثقافة ترتكز خارج البلاد المغربية وهي وحدها التي تحكم له أو عليه ، إن الغاية الحقيقية التي يرمي اليها الفنان المبتكر هي أن يرتقي إلى مستوى الفن العالمي ، ولكن قضي على هذه النزعة لأن المستوى العالمي مقصور افتراضاً على العالم الغربي فاذا كان مرجع فننا الغرب ، امسى هذا الفن مساهمة في ثقافة محورها خارج بلادنا ، ويتنازل الغربيون فيصدرون على انتاجنا احكاماً جزئية ، اعتقاداً منهم انهم يسيطرون على حركة التاريخ .

ونفطن حينئذ الى أن انتاجنا الفني يجب أن يكون فلكلورياً أولاً ، لانه ينزوي في ماهو خاص ، وفي حين أنه يدعي تمثيل أمة بأسرها من النواحي التاريخية والاجتماعية والسياسية فانه لايعكس ولا يدعم إلا حالة من النقص متولدة عن مظالم مختلفة . ثانياً : لانه يعرض عن حقيقة العالم المعاصر هذه الحقيقة التي تتمثل في عدم التساوي في الوعي المذهبي — الذي تنبعث منه جميع النزاعات — كما أنه لايعبر عن هذا التناقض لتجاوزه عند الحاجة ولهذين السببين نعرض عن هاتين النزعتين .

فالمبتكرون المغاربة الحقيقيون يريدون أن يصلوا إلى مستوى يجعلهم ينتجون آثاراً معبرة تنطق في طلاقة بلسانهم دون توسط الادب أو الحكاية . فالمهم بالنسبة إليهم أن تكون العلامة مستنبطة من الخط العربي ، وقد سلبت عنه طاقته العاطفية ، وحققت طاقته التعبيرية ، أو من علامات يقتبسونها من علم استساغته حساسيتهم .

وإن العاطفة لها نصيب في هذه التجربة ، ولكنها تخفي تساؤلاً حائراً يرتكز على الصراع بين عاطفة ملتهبة وتفكير رصين لابد منه ، وأما من الناحية السريالية التي نجدها في الانتاج المغربي ، فانها تكشف عن جوانب عميقة في نفسية المواطن المغربي الذي يقاوم شياطينه وليسوا جميعاً من صنع الخيال . ولكن هـذه الناحية تدل على الحدود القصوى التي تبلغها تجربة ما من التجارب الفكرية المغربية . وان المستقبل وحده سوف يجيبنا على التساؤل .

هل نرى يوماً من وراء هذه المغامرة التي نخوضها فرادى فناً مغربياً طريفاً يحتل حسن المستوى العالمي الذي هو بأيدي عالم غربي مريض ومهيمن لأنه يستغل عـدم وجودنا الثقافي .

سورية

الحركة الفنية في القطر العربي السوري (١)

تلخيص عبد طارق الشريف
ناقد فني من سورية

عمر الحركة الفنية في القطر العربي السوري لا يكاد يرجع لأكثر من ثلاثين عاماً منذ ان تطورت دعائم حركة فنية أصيلة ، وإذا اردنا الدقة نستطيع اعتبار جلاء الأجنبي هو بداية عهد جديد عرفته الحركة الفنية التشكيلية في القطر العربي السوري ، لأن التحرر من الاستعمار قد هيأ الفرصة امام هذه الحركة للدخول في المرحلة الحديثة من التطور ، ولعل المعرض الذي نظم عام ١٩٤٧ في ثانوية جودة الهاشمي واشترك فيه اكثر الفنانين .

وبعد هذا المعرض وفي عام ١٩٥٠ نظم المتحف الوطني بدمشق معرضاً لأعمال الفنانين . وأصبح هذا المعرض دورياً ، وبدأت الحركة الفنية ترى تشجيعاً لم تعرفه من

(١) تلخيص من كتاب « عشرون فناناً من سورية» الذي طبعته وزارة الثقافة .

قبل ، وذلك عن طريق منح الجوائز المختلفة للمتفوقين في التصوير الزيتي والنحت . وكانت هذه الجوائز بداية تشجيع الدولة للفنانين ، وبداية المنافسة الفنية بين الاتجاهات المختلفة .

وعادت البعثات الدراسية المختلفة . واحتدم الصراع بعد عودتهم بينهم وبين الاتجاهات التقليدية التي درست قبل الاستقلال ، وظهر واضحاً أن الحركة الفنية تسير بخطى تطور واسع نحو الأخذ بالمدارس الحديثة .

وهكذا عرفت الحركة الفنية مختلف الأساليب والاتجاهات . وانتقل الى المعارض الصراع بين القديم والجديد .

أما مصادر الاتجاهات الفنية التي انتشرت بعد هذا التطور الذي شهدته الحركة الفنية في المرحلة التي تبعت عام ١٩٥٩ فنستطيع أن نرجع محاولات الفنانين التشكيليين الى مصدرين أساسيين :

١ – التأثر الشديد بالاتجاهات الأوربية الفنية من واقعية وانطباعية وسريالية وتعبيرية واستقبالية .

٢ – محاولة نقل هذه الاتجاهات والمدارس الى البيئة المحلية ، وهنا يتباين الفنانون في مدى تأثرهم بالبيئة الا أن أغلب الفنانين حاول أن يعطي هذه الاتجاهات صبغة محلية .

فاذا كان « نصير شورى » مثلاً انطباعياً ، الا أن الانطباعية قد وضعت من ريف دمشق ، واذا أثر « بول كليه » على « عبد القادر ارناؤوط » لكن محاولة عبد القادر كانت تهدف الى تطويع اسلوبه لخدمة الفن العربي .

واذا شاهدنا السيريالية عند « نذير نبعة » لكن هذه السريالية تأثرت بالفن الفرعوني، واذا تأثر « أدهم اسماعيل » بالاستقبالية لكن هذه الاستقبالية قد أدخلت عليها التأثيرات العربية التي ترجع الى ولع الفنان بالخط العربي اللامتناهي .

ولهذا نستطيع القول بأن الحركة الفنية في سورية قد استفادت من المدارس الغربية لكن هذه الاستفادة قد خضعت لبعض التأثيرات المحلية سواء كانت هذه التأثيرات مقصودة أو تسربت لانتاج فنانينا دون قصد واضح .

ولهذا فان الميزة الأساسية للفن التشكيلي في القطر العربي السوري هي في نقل المدارس الفنية الى القطر، ومحاولة تعريب هذه المدارس، وفق مبدأ أساسي هو الارتباط بين الفن والبيئة.

وقد أدت هذه الميزة الى عدة نتائج أهمها:

١ - ان الفن التشكيلي مازال في مرحلة تلمس الطريق والبحث عن شخصية خاصة، دون أن يصل الى مرحلة استقرار كامل.

٢ - محاولة التعبير عن البيئة بأسلوب ما، ويختلف تصور البيئة بين فنان وآخر.

٣ - لقد شغلت فنانينا فكرة «الروحانية». وساهمت دراسة الفنانين في أوربا في تأكيد هذه الفكرة. اذ ان الاوربيين ينظرون الى الشرق على انه مصدر الروحانية وهكذا نقل فنانونا عن الاوربيين هذا التصور للشرق. ولكن فهم التعبير عن «الروحانية» اختلف بين فنان وآخر.

وهذا يعني أن فنانينا يختلفون من حيث منطلق البحث والاسلوب لكنهم يتفقون على ضرورة إقامة فن محلي. وان كانت المحلية في تصور كل منهم تختلف عنها في تصور الآخر.

وهذا يدل على اشياء عديدة:

١ - غنى الحركة الفنية نتيجة لتنوع الاساليب.

٢ - اختلاف المواضيع التي يعالجها الفنانون.

مما يؤكد لنا أن الحركة الفنية قد استطاعت ان تجد بعض المنطلقات. وهي مازالت تتلمس الطريق، الا أنها قد وجدت بعض الاسس التي تسهل أمامها سبيل المسيرة وكل فنان ينطلق من أساس معين وضعه نصب عينيه، والطريق ليست سهلة لان الفنان يريد أن يخوض التجربة بنفسه، ولا يقتنع بالحلول الجاهزة. بل الى قناعته بعد أن يجرب فيقتنع عملياً بالأسلوب الذي يريد. ولهذا تتميز حركة القطر الفنية بالمحاولة الجادة للوصول الهدف الذي يبدو أكثر وضوحاً في كل يوم. وهذه المحاولة تبرز في المحاولة التي نراها في المعارض المختلفة التي تعرض كل يوم والتي تؤكد لنا أن فناننا سيصل الى هدفه بعد تجربة مريرة يتلمس فيها طريقه.

الدكتور صالح رضا

التجريدية

في الفن الاسلامي

مقدمة : التجريدية أو المذهب التجريدي اصبح أحد المذاهب التي انتشرت انتشاراً واسعاً في العصر الحديث ، وخصوصاً بعد ظهور المدرسة التجريدية في أوروبا من خمسين سنة مضت . هذه المدرسة التي كان لها تأثير واضح على مجريات تاريخ الفن . وتعبير التجريدية أصبح يحمل في طياته معاني كثيرة ومن الممكن تفسيره بطرق مختلفة، وعموماً فان كلمة تجريد او تجريدية لها معان عدة ويمكن شرحها بأكثر من طريقة .

والذي نعنيه بالتجريدية هي عملية استشفاف وتبسيط الصور الطبيعية الى صور أخرى جديدة لها مقوماتها وطابعها الخلاق ، وأيضاً من الممكن تفسيرها على انها خلق صور جديدة مترابطة ترابطاً وثيقاً من ناحية الشكل واللون والرسم المنظور .

وعموماً فان النزعة التجريدية في المدرسة المصرية القديمة تختلف عن هذه التي سادت في العصر الاسلامي وعن مثيلتها في المدرسة التجريدية التي رادها وتبناها سيزان وبيكاسو وبراك في القرن العشرين .

ومع أن كلا من المدارس السابق ذكرها لها صفاتها وسماتها وزواياها الفنية . فان جذورها الأساسية في الواقع لاتختلف عن التجريد في ذاته .

والتعبير عن فكرتها بطريقة أخرى فانه يمكن القول عموماً ان المظهر الايضاحي للمدارس السابقة يمكن وصفه بانه تجريدي ، وبالرغم من هذا فان كلاً منها لها سماتها

الواضحة التي تمشي عليها تميزها من بعضها . فمثلا ، التجريدية في المدرسة المصرية الفنية القديمة لها سمات التجريدية الموضوعيه التي تحاكي الطبيعة وترتبط بها بطريقة مجردة ولهذا السبب لايمكننا وصفها بانها تجريدية مطلقة .

وبطريقة أو باخرى فان التجريدية في الفن الاسلامي كانت نتيجة للفلسفة العقائدية التي سادت تلك الحقبة ، ونجد ان الفنان في العصر الاسلامي كان مضطراً لأن يبتعد بفنه عن محاكاة الطبيعة ، وعلى الارجح فانه كان يفضل رسم الطبيعة بطريقة مجردة وطبقاً لنماذج وأشكال تكونت من زمن طويل في مخيلته . والسبب في هذا ، يرجع بطبيعة الحال ، ان جوهر الاسلام هو هجر طبيعة الوثنية والاشكال الآدمية ، للابتعاد عن عبادة الاوثان .

وفي الواقع . فان عقيدة الاسلام في ذاتها هي فكر مجرد . وهذه يسجلها الكتاب المقدس « القرآن » في تعريف الله ذاته الذي تم وصفه فيما يلي :

« بسم الله الرحمن الرحيم . قل هو الله أحد ، الله الصمد . لم يلد . ولم يولد ولم يكن له كفواً أحد » .

والتجريدية في المدرسة الفنية القديمة ظهرت لأكثر من سبب واحد فالمعالجة التجريدية للصور الطبيعية لم تكن وليدة الصدفة واحدها . ولكن الفنان ابتدعها نتيجة لفلسفة المجتمع العقائدية السائدة في ذلك الوقت ، وأيضاً نتيجة للحياة المعيشية .

وطبيعة رقعة الارض المصرية المتميزة ببساطتها وصفاء سمائها كانت الدافع الأساسي لذلك .

والعقيدة كان لها أثرها الهام . فالمصريون القدماء ، كما نعرف جميعاً ، كانوا يعتقدون في خلود الروح ، فكان ذلك بالنسبة لهم يعني أنه ليس هناك موت أوفناء . وتحت تأثر الفنان بفكرة الخلود ، كان مسير لابتداع صور ساكنة متوازنة وأشخاص خالية من أي حركة . وليست مثل الشخصيات الرومانية التي كانت تمثل الحركة الدائبة .

والعنصر الثالث ، مهما كان الأمر ، هو المواد التي استعان بها الفنان المصري القديم . فحجر الجرانيت مثلاً بطبيعته الصلبة يصعب تشكيله ، فكان خارجاً على ارادة الفنان الاستعانة به للتعبير الدقيق ، وهكذا ظهر ميله المجرد نحو الأشكال الطبيعية .

هذا يشرح غياب الحركة عن فن النحت المصري القديم .

وعصر الفن الاسلامي كما نعلم ، كان غنياً في صوره المتعددة وأساليبه الفنية

والتي ازدهرت في الاقطار الاسلامية المختلفة . واذا مافحصنا بدقة الأساليب التي سادت في الاقاليم المختلفة ، نجد ان كلا منها مغاير للآخر ، ومهما كان الحال فانه يوجد تشابه وثيق يربطها جميعاً بعضها بالبعض الآخر . ولزيادة هذه النقطة ايضاحاً يجب ان نفض الحجاب عن الاسباب التي أدت الى التشابه في الأساليب المختلفة للفن الاسلامي .

فخلال التاريخ الاسلامي الطويل ، كان لكل أقليم تأثره الخاص به عما توارثه من تراث تقاليده القديمة ، وأسلوب الفرد الفني كان له تأثير كبير على الفنان .

وكذلك فان تأثير الآداب الاجنبية على الفن في الاقاليم المختلفة يجب أخذه في الاعتبار كأحد الأسباب الرئيسية التي ميزت كل أسلوب من الفن في كل جهة من الجهات المختلفة وصبغتها بصبغتها المحلية .

والعامل الثالث على كل حال ، هو تتالي العهود . فمثلاً العباسي ، والعصر الاموي ...، الخ .

فالادب الاسلامي والطريقة المعيشية ، والمعاهد الاجتماعية والسياسية وفريضة الحج التي تجمع أناساً من مختلف الجهات ، والترحال من جهة الى أخرى وتبادل التجارة، والفنون كما هو الحال في استيراد وتصدير الكنوز والتحف .

الفنانون المسلمون لم يكونوا الاول في الاستعانة بالخط اليدوي في تزيين مبانيهم ، جوامعهم وتحفهم ، فهذه كانت معروفة من وقت طويل لدى فناني الشرق الاقصى والصين . وكانت ضمن الفنون التي مارسها فنانو الغرب في العصور الوسطى .

ولكن لم يوفق أي منهم لمثل ماوفق اليه العرب في استعمال الخط في الزخرفة ، وفي الحقيقة ، وباستثناء فن تحسين الخط الصيني ، فانه لاتوجد كتابة مالاءمت النقش الزخرفي أكثر من الخط العربي .

نعود مرة ثانية الى نقطة التشابه التي تربط الاساليب الفنية المحلية المختلفة تحت لواء فن موحد معروف ، والذي يمكننا تسميته بناء على ذلك الترابط بالفن الاسلامي ويمكننا ارجاع ذلك إلى ان المسلمين عبدوا إلهاً واحـــداً ، ومارسوا طقوساً واحدة ، وعاشوا معاً في اخوة دون تفرقة طبقية ، أو عنصرية ،او وطن أو لغة . والحقيقة ان القرآن يقرأ ويحفظ في مناطق اسلامية شاسعة مختلفة.وقـد كتب بالعربية ، لغته الكلاسيكية ، والتي تعتبر اللغة الأم للوطن العربي .

وعلم تحسين الخطوط لعب دوراً ملحوظاً كذلك ، فالعرب الذين عاشوا في اقطار مختلفة استعملوا الحروف العربية الموحدة ، وطريقة الخط العربي في كتابته المنظومة والتعاقب وشرطاتها الرأسية والافقية تتلاءم جداً مع فن الزخرفة للزينة .

وكل من الخط الكوفي بمربعاته وزواياه في الكتابة وكذلك الخط النسخي بدوائره وتقوسه كانا خير معين للفنان في الجمع بينهما مع التصميمات البنائية في تكوين أصل رائع .

والنقوش الخطية او الكتابات الزخرفية الظاهرة في المسجد الأقصى او المقتنيات الفنية ، لم يقصد بها فقط تخليد اسم الفنان او الخليفة الذي صنعت من أجله ، ولكن قصد بها أن تكون عناصر استنباطية مجردة للزينة الزخرفية .

وبما ان عقيدة الفنان العربي لاتشجعه على تمثل الطبيعة او التعبير باشخاص يصورها فكان مقيداً في اختيارها . ومن هنا يمكننا تقفي أثر الجذور البعيدة للعناصر التجريدية في الفن الاسلامي وظهور استنباط الواجهات الهندسية المجردة .

والفن في العالم العربي يتميز بميزتين لهما أثر عميق ينفرد به فنهم . ونقلا عن مستر هربرت ريد فإن من تقاليدهم الفنية الرئيسية عدم التعبير عن الاشخاص وبسبب ان هذا الخط الحسن يعتبر ليست فقط الاساس الفني ولكن له دلالة حسية في ان يكون هو أساس الاساليب التجريدية في كل مايظهر من فن على البلاستيك » .

وقد انتشرت الاستعانة بالخط الكوفي الى حد كبير للنقش على الحجر وبذلك انطبعت الى حد بعيد بالتنحي عن الاشخاص والاتجاه الى الزوايا والاشكال الهندسية .

ان الاستاذ ج. بورجون كان شغوفاً بدراسة وتحليل الاشكال الهندسية الاسلامية والكشف عن أصولها . وقد تمكن من الوصول والكشف نتيجة لدراسته الواسعة ان المهارة التي مارسها الفنان العربي بالزخرفة الهندسية لم تكن فقط وليدة احساسه الغريزي او ذكائه الطبيعي ولكن ايضاً لتمكنه من علم الهندسة

ولقد اخذت هذه التصميات بلب فناني الغرب .

وقد حاول الكثيرون تقليدها . وقد قيل ان الرسام الايطالي ليوناردو دافنشي كان يخصص ساعات كثيرة جداً للعكوف على الفن الاسلامي والرسوم الهندسية .

وانه ليس في الاحتمال مهما كان الأمر ، ان فناني العهد الاسلامي كان لديهم بعض المخطوطات التي تحوي هذه النماذج الهندسية ذات الصيت الذائع للزخرفة بها بين طياتها ، ولكن الاعتقاد السائد ان هذا النمط الزخرفي كان أحد الاسرار الصناعية توارثها الفنانون اللاحقون عن معلميهم السالفين .

ومن الواضح ان هذه الزخارف الهندسيـــة كان لها استعمال واسع في الاساليب والاعمال الفنية التي ازدهرت في مصر وسوريا اكثر من الاعمال الاخرى في الفن الاسلامي . وبعض مؤرخي الفن يعتقدون في رد اثرها الجذري الى الفن المصري القديم ، وهكذا فان حلقة الترابط بين الفن المصري القديم والفن الاسلامي في هذا المجال بالذات تعتبر في حكم المفقود .

وقالت مجموعة أخرى انها تظهر للزينة الزخرفية على خيام وسجاجيـــد قبائل البدو الذين عاشوا في اواسط آسيا وقالت مجموعة ثالثة انها اخذت عن رسومات الزينة الهندسية الموجودة على بلاطات السراميك وهي صناعة تمكن منها الفنانون البيزنطيون واجادوها وورثها صانعو القرميد المسلمون .

ومن المعتقد ان هذه الزينات الهندسية التي استعملها البيزنطيون والقبط نقلت الى ايرلنده ، حيث تم الاستفادة بها في تزيين الصور في مخطوطاتهم ، ولكن كان ينقصها عنصر التركيب التكراري والتي بها حاز الفن الاسلامي شهرتـــه الواسعة والتي اضفت عليها طابع الحيوية والحياة .

وقد وفر العالم الالماني « أ. ريجال » نفسه لتقصي أصل نقوش الزهور وأوراق النباتات في الفن الكلاسيك وباهتمام خاص في « الحدود المطابعة » بغرض

الكشف لتقييم الوحدات الزخرفية التي ازدهرت على الجانب الشرقي من البحر الابيض المتوسط . فان بعضاً من اللوحات المتكونة من وحدات الزخرفة ذات الطابع الزهري تحمل الطابع التجريدي الهندسي المجرد . فهي تحمل بوجه عام تلك الخطوط المنحنية أو الاولية المتداخلة بعضها في بعض بطريقة تقليدية وفي بعض الاحايين نجدها في وحدات تكوينية متكررة . وهكذا فان التجريد الواضح والاسلوب الطابع في مظهرها ، يحمل بين طياته جذور الزخرفة .

وللتقييم التاريخي فان تلك الزخارف الزهرية ظهرت أول ماظهرت مع فجر العصر الزخرفي الاسلامي والتي تعتبر جوهراً عنصرياً للزخرف الاسلامي في تكوينه ، وهي تظهر بطريقة فطرية في الاسلوب المميز للفنان العربي .

وقد ذكر بعض المؤرخين ان السبب في ذلك يرجع في الحقيقة الى ان الفنان المسلم كان لايجد تشجيعاً في تناوله موضوعات قحا كي الطبيعة .

ويعزى ذلك أحيانا الى طبيعة العامل الجوي في دول العالم الاسلامي — فندرة هطول الامطار — عدم وجود مساحات خضراء مزدهرة (حدائق) مع طبيعة الصحراء الجافة . على عكس المناظر الطبيعية المتلونة والفوارق الواضحة بين فصول السنة الاربع ، كما هو الحال في اوربا والشرق الاقصى .

وبالرغم من كل هذه الزخارف الزهرية الرقيقة الموجودة على أواني ومباني العهد الاسلامي فانها بذلك تساهم في ايجاد عنصر من عناصر عهد النهضة على قدم المساواة مع مثيلاتها في اوربا .

ويمكننا هنا الذكر من قبيل التمثيل لا الحصر صور الكروم بخطوطها غير المنتظمة ، وأوراقها المستطيلة الشكل الموجودة على الصخرة المقدسة وقصر المشتر ، وتلك المنقوشة على جدران الضريح في جامع القيروان . كما يمكن ملاحظتها كذلك على نوافذ ضريح السلطان قلاوون ، وجامع السلطان حسن وكذلك على أواني السراميك التركية .



يانصيب المعرض
يقدم
لصاحب الحظ
١٥٠,٠٠٠ ل.س
٦٠,٠٠٠ ل.س
٣٥,٠٠٠ ل.س
٢٥,٠٠٠ ل.س
يجري السحب كل يوم ثلاثاء من كل اسبوع